传统作曲技法

THE CRAFT OF TRADITIONAL MUSIC COMPOSITION

赵晓生学术著作系列

赵晓生◎著

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

传统作曲技法

THE CRAFT OF TRADITIONAL MUSIC COMPOSITION

赵晓生◎著

赵晓生学术著作系列

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

传统作曲技法/赵晓生著. —合肥:安徽文艺出版社,2013.7
ISBN 978-7-5396-4405-9

Ⅰ. ①传… Ⅱ. ①赵… Ⅲ. ①作曲法-教材
Ⅳ. ①J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 057634 号

出 版 人:朱寒冬
责任编辑:陶彦希　　装帧设计:许含章

出版发行:时代出版传媒股份有限公司　www.press-mart.com
安徽文艺出版社　www.awpub.com
地　　址:合肥市翡翠路 1118 号　邮政编码:230071
营 销 部:(0551)63533889
印　　制:安徽新华印刷股份有限公司　(0551)65859551

开本:710×1010　1/16　印张:32.5　字数:600 千字
版次:2013 年 7 月第 1 版　2013 年 7 月第 1 次印刷
定价:78.00 元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)
版权所有,侵权必究

謹將此書獻給
教會我知晓生命伟力的
親愛的書

趙晓生

壬午中秋于
沪上日之斋

序　一

赵晓生教授的《传统作曲技法》卒稿问世，历时多年的期盼终于见到了结果。联想到他以往的音乐作品、他那影响广泛的“太极作曲体系”理论和钢琴教育论著，以及平日的举止谈吐、立身处世，无不是独辟蹊径、自成一家，并常常以其聪颖和灼见让人惊叹！相信眼下这部立意独特、内容充实的新著也将给它的读者们带来启迪和惊喜。

建立一门如和声学与对位学般完整、独立，又能将音乐创作的基础“四大件”“纵横捭阖”、熔于一炉的“作曲学”，一直是音乐学家们的梦想，但历史上成功的先例却并不多。倒是近世的一些作曲大师在这个领域中的耕耘（如勋伯格的《作曲基本原理》、亨德米特的《作曲技法》、梅西安的《我的音乐语言技术》等），给后人留下了颇为丰厚的成果和深刻的影响。今天，赵君从不同于前辈大师的视角出发，借“风格模仿写作”入手，旁征博引，深入浅出，将所谓“共性写作时期”（自巴洛克、古典、浪漫，直至新古典主义音乐）作曲技法的核心观念及基本要素，以体裁、曲式与风格作为贯穿线索，进行深入地剖析和具有一定宏观高度地归纳、总结，并辅以大量针对性明确的习题，构成了一个颇富创意的思维框架和相对完整的教学系统。其理论意义和实用价值，自不待言。

事实上，正如作者自述的那样，这部著作，是在他于20世纪80年代后期—90年代前半期在上海音乐学院作曲系开设作曲大课时的讲授内容基础上整理成书的。当初受业于赵君的一批学生，都由此得益良多。其中的佼佼者，如刘湲、安承弼、叶国辉等人，则已经成为当今在国内外具有一定影响的作曲家。今天，《传统作曲技法》付梓出版，必定会使更多的天下学子从中汲取到他们所需要的养分。

我与赵君，是少年时代的学友、研究生时期的同窗、如今的同事。我为他在事业上的成就由衷地感到高兴，也期待他灵感泉涌，不断有优秀的新作面世！

杨立青

2002年9月于上海音乐学院

序　二

赵晓生教授新著《传统作曲技法》一书的正式出版，是我国理论作曲教学领域的一件大事。此教程专为作曲与作曲技术理论专业本科一、二年级的主课教学所设计，视角新颖，观点明确，布局合理，材料殷实，分析深入，脉络清晰，是理论作曲教学体系之开山之作，属国内外首创。

《传统作曲技法》是赵晓生从美国留学归来在上海音乐学院作曲专业从事教学十七年来心血的积淀。从他教的第一批学生徐昌俊(现任天津音乐学院院长)、赵光(现上海音乐学院教授)等人算起，至今亦逾十五年。该教程曾在几个班级从一年级至五年级的本科专业教学全过程中实践，大课讲授与个别改题相结合，效果突出，大批学生均已成才。因此，这本著作是理论与实际的结合，模仿与创造的结合，西方与东方的结合，传统与现代的结合。

该书具有以下显著特点：

一、科学性。此教程布局严密，逻辑性强，循序渐进，由单线条写作入手，从旋律形态到调式交替，到节奏模型，然后进入为一件、两件乐器写作，再进而强调组织方式，从前奏曲、歌曲等简单结构进入变奏曲、奏鸣曲等高级结构，其程序编排既有科学性又具操作性。

二、实用性。本书习题的设计十分有趣。无论旋律写作习题还是艺术歌曲或器乐写作习题，都精心筹划，内藏“玄机”，针对性强，目的清楚。尤其将模仿与创造并举，既能学习前人智慧与经验，又能激发学生本身潜在的创造能力，对学生写作能力的培养与提高有直接推动作用。

三、前瞻性。本书虽名为《传统作曲技法》，但立意高，目光远，站在现代，审视过去，从老例子中看出新意思。书中对于中世纪调

式的观点，对于作曲家写作过程的“还原”，对巴赫《歌德堡变奏曲》主题，贝多芬《C小调三十二首变奏曲》、《C大调奏鸣曲“黎明”》与普罗可菲耶夫《A小调第三奏鸣曲》的结构比较，对肖邦和德彪西的《前奏曲》的分析等等，尤其对“节奏的分离与聚合”的分析，均独具一格，开辟出崭新的分析视野。这说明，传统与现代并不割裂。只有用现代的眼光观察传统，才能将传统为我所用，才能在现代的今天做出新的创造来。

晓生是我学生，一贯勤奋好学。一般人大概只知道1978年他考取第一批作曲研究生后随我学习复调，殊不知在“文化大革命”的年代，晓生只能私底下学习“赋格”，却不能公开堂皇地随我学习，便趁夜深人静之际，按响“夜半铃声”从门缝里将习作塞进我家让我批改。正是这种刻苦学习的精神使他十余年来在创作、演奏、理论、教学诸方面全面开花，硕果累累。我也为之由衷高兴。现在，继《太极作曲系统》与《音集运动》理论构架提出之后，赵晓生教授又完成《传统作曲技法》这一力作，必将推动我国理论作曲专业的进一步发展。希望此书出版后能被广泛应用。这本书不仅对作曲专业，而且对理论研究与演奏专业，都会有极大的启迪。

2002年9月于上海音乐学院

再版说明

十年前,2003年2月,在亡妻生命垂危之际,《传统作曲技法》一书由上海教育出版社出版面世。转眼十年过去,第一版早已售罄,后虽几次重印,亦已在市面难觅踪迹。

随着音乐创作与音乐教育的普及,作曲已不是少数人手中垄断的专利,而更像爱乐者们所热爱玩耍的一种智力游戏。人人都能作曲。人人都能记下他心中的声音,就如同人人可以歌唱自己的心音一般。

然而,作曲仍有着自己的技艺性、组织性、规律性。从音乐组织层面衡量,作曲无非是"音"及"音响"在横向与纵向这双向上的组织关系。横向指一个音与另一个音的连接,一个线条,两个或几个线条,音程与音程之间,和弦与和弦之间的相互连接;纵向指几个同时发出的声音:音程、和弦、紧张度、张力、音响特征等,所给听者心理上造成的反响。纵横双向关系的经纬编织就形成音乐的时空重组。

《传统作曲技法》从旋法、节奏、调式、一件乐器、两件乐器、歌曲、器乐曲的各种形态切入,贯穿"模仿"与"创造"两大"途径",以大量习题既引导学生通过对古组曲、前奏曲、变奏曲、奏鸣曲的模仿习作,又给学生充分自由发挥他们自身由音乐天性出发的深厚创造能力,照亮精神世界中"创造"的第一道闪电!

本欲对此书进行大规模修改、增补、重写,但发现如果那样做还不如重起炉灶写本新著。故,作者决定不以修改、修订形式再版。鉴于《传统作曲技法》囊括了近五十套习题,实践证明,这些习题内含玄机,对学生牢固掌握传统意义上的作曲技法是行之有效的。所以,仍延袭原著格式重印再版。其他专题拟另开炉灶,另写专著。

赵晓生

2012年12月31日

目 录

序一（杨立青）…… 1
序二（陈铭志）…… 3
再版说明（赵晓生）…… 5

绪论 …… 1

第一编　旋律写作 …… 7

第一章　旋律基本形态 …… 9
　第一节　动态 …… 9
　第二节　句法 …… 16
　第三节　旋幅 …… 26
　第四节　装饰 …… 33
第二章　调式 …… 43
　第一节　五声调式 …… 43
　第二节　汉族七声调式 …… 50
　第三节　中古七声调式 …… 56
　第四节　大小调式 …… 65
第三章　综合调式 …… 69
　第一节　五声调式的综合 …… 69
　第二节　七声调式的综合 …… 71
　第三节　综合层次 …… 78

第二编　节奏集合模型 …… 83

第四章　节奏集合模型的构成 …… 85
第五章　节奏的离与合 …… 90
第一节　分解 …… 90
第二节　综合 …… 95
第三节　层次 …… 104
第四节　组织 …… 112

第三编　为一至两件乐器写作 …… 121

第六章　为独奏乐器写作 …… 123
第一节　单线条中的多层次 …… 123
第二节　为木管乐器写独奏曲 …… 127
第三节　为弓弦乐器写独奏曲 …… 134
第四节　为中国乐器写独奏曲 …… 137
第七章　为两件乐器写作 …… 142
第一节　为两把小提琴写作 …… 142
第二节　为其他组合的二重奏写作 …… 146

第四编　模仿写作 …… 149

第八章　巴洛克风格模仿写作的对位法则 …… 151
第九章　古组曲模仿写作 …… 155
第一节　阿勒曼德 …… 155
第二节　库朗特 …… 159
第三节　萨拉班德 …… 161
第四节　小型舞曲 …… 164
第五节　基格 …… 167
第六节　古组曲写作 …… 167
第十章　古奏鸣曲模仿写作 …… 174

第五编　前奏曲写作 …… 181

第十一章　前奏曲写作概论 …… 183
第十二章　单一材料型的前奏曲 …… 189
　第一节　重复型 …… 189
　第二节　贯穿型 …… 192
　第三节　交换型 …… 199
　第四节　衍生型 …… 203
第十三章　对比材料型的前奏曲 …… 209
　第一节　主次型 …… 209
　第二节　派生型 …… 220
　第三节　结合型 …… 229
　第四节　分离型 …… 236
　第五节　贯一型 …… 248

第六编　歌曲写作 …… 253

第十四章　为独唱歌曲写作 …… 255
　第一节　词曲关系 …… 255
　第二节　歌曲与伴奏的关系 …… 260

第七编　变奏曲写作 …… 287

第十五章　变奏概论 …… 289
第十六章　装饰性变奏曲 …… 310
第十七章　性格性变奏曲 …… 316
第十八章　和声性变奏曲 …… 327
第十九章　结构性变奏曲 …… 333

第八编　奏鸣曲写作 …… 379

第二十章　奏鸣曲式概述 …… 381

第二十一章　呈示部写作 …… 387
第一节　主部主题 …… 387
第二节　副部主题 …… 393
第三节　副部扩充 …… 400
第四节　连接部 …… 404
第五节　小结尾 …… 409
第六节　前奏与引子 …… 414
第二十二章　展开部写作 …… 423
第一节　概论 …… 423
第二节　单一材料型 …… 425
第三节　阶段发展型 …… 427
第四节　复合重组型 …… 429
第二十三章　再现部与尾声写作 …… 435
第一节　再现部写作 …… 435
第二节　尾声写作 …… 438
第二十四章　布局与组织 …… 442
第一节　布局 …… 442
第二节　组织 …… 452
第三节　套曲 …… 484

结语 …… 487

后记 …… 489

附录一　谱例索引 …… 491

附录二　表索引 …… 504

绪　论

我国音乐学院作曲系的课程设置，均把作为专业基础的“四大件”，即和声、复调、配器、曲式，设为大课讲授、个别改题，唯有作为专业本体的作曲本身，却通常不设课程，只有“一对一”、“手把手”、“口传心授”式的“改题”了。

专业基础课即“四大件”的重要性是不言而喻的。然而，是否完成了“四大件”的习题，学生就能作曲呢？作曲是否仅仅是“四大件”的总组装，而不具备其本身的特殊规律呢？作曲作为一门课程，能不能由浅入深、循序渐进地掌握其基本规律呢？在进入真正的创作过程之前，学生是否需要经过必要的、合乎规律的训练呢？

为了回答上述问题，特撰写了本教程。这本书是为音乐学院作曲系的本科学生而写，因此，在进入本教程之前，学生应当已掌握了全部基本乐理、传统和声和二声部对位的基本知识。

勋伯格写于1937年至1948年的《作曲基本原理》一书，是他在南加利福尼亚大学和加利福尼亚大学洛杉矶分校教授作品分析和作曲课的产物。这部著作以“曲式”为中心，引导学生组织音乐、从事作曲的创造性活动。

亨德米特的三卷《作曲技法》则以他本人独特的著名理论为基础，以“对位”为中心，由纵横两向(旋律与和声)的严密组织结构，引导学生组织起合乎逻辑的音高结构。

可以这样说，勋伯格由形式结构入手，亨德米特由音高结构入手。这两部著作至今仍为每一位有志学习作曲的的青年学生的必读经典。

本书则力图以“风格”为中心，以“组织”为总纲，从千变万化、令人目眩的音乐现象中，从古今中外杂乱繁复的思维线索中，抓住两个要点：模仿与创造，引导学生通过对各种音乐风格的亲身模仿，学习历代大师们所发现的音乐奥秘，获得真谛，在此基础上激发自身的无穷创造热情。

在本书进程中，力图贯彻以下三个原则：

1. 通过模仿写作蕴蓄基础力，通过自由写作激发原创力，从而达到根基深厚、后劲充足的技术境界。

作曲是创造，是对“独一无二”的永恒的追求。拉威尔对格什温所发出的：“应成为格什温一世，而不是拉威尔二世”的坦诚忠告，从本质说明了作

曲的创造性内核。从任何意义上说,无创造性的纯粹模仿是无生命的。

然而,习曲之初却又不可避免地需要模仿,如同习字之初必先描红一般。模仿各类风格,模仿古今大师,乃至临摹各种风格的碑帖,或如画师之临摹洞窟壁画或中外名作,实为造就一位成熟艺术家的不可跨越之必经阶段。只有通晓现存之全部音乐风格之真谛者,才能独辟蹊径,走出自己的路来。

因此,本教程由“模仿写作”起步。

同时,模仿又不能成为创造。学习作曲的目的是为了创造,而不是模仿。如何才能从模仿进入到创造呢?纯粹的模仿是抄袭,是明抢,是“江洋大盗”之所为,连“偷”还说不上。在“仿制”中重新自行组织,自行编造,渗入自我的意识,便可喻之为“小偷小摸”。痕迹毕露者为“初犯下手”,一出手即被活捉;倘若“偷”得来无影、去无踪,方可称为“窃贼高手”,纵然不露声色,终究仍不脱一个“偷”字。

要从“模仿”状态中彻底摆脱出来,完全形成自我独特的风格,是很不容易的。但掌握知识过程中的“加”、“减”二法,有助于达到创造的境界。

所谓“加”法,人皆熟谙之,可称作“知识增积法”。即:研究大师、学习大师,皆为了领悟其精髓,学习一点即增添一点,逐步积累,越积越厚,越积越多,然后随心所欲地为我所用。

所谓“减”法,却不常为人注意,但其意义更为重大,对于从事创造活动来说,尤其如此。它可称作“信息排除法”。即:研究一个课题,必须找到与此课题相关的全部信息。但获得信息不但为了吸取其中长处与经验,而且更是为了排除它,避免它,不再按它的方式或路线去做。只有在“排除”现有的全部信息之后,倘若仍能留下那怕一小块属于“我”的立足点,这一点就是“创造”的突破口。

因此,先模仿后摆脱、先增积后排除,是坚实地通往艺术创造的必经之途。

在本教程中,模仿写作与自由写作并存,交叉进行。通过对中、外各音乐发展时期特定风格的模仿练习,蕴蓄、积累、获取深厚的专业写作基础;通过由旋律写作、为一件乐器、两件乐器乃至由少增多的乐器数量的自由习作,激励、发现、培育自觉的艺术创造活力。通过两者的结合,使学生在模仿与创造的螺旋型循环中向前发展。

2. 通过掌握西方音乐精密的组织结构、东方音乐悠远的内在神韵,从而达到“古今汇流、中西合璧、大千贯一、纵横捭阖”的思维境界。

纵观东方音乐史与西方音乐史,剔除大量的表象上的差别之后,可以发

现，东方音乐与西方音乐在音乐思维上的不同之处在于：西方音乐（主要指15世纪以后的发展阶段）走的是“组织化”的路线，东方音乐（几乎自始至终）走的是“原本化”的路线。前者贴近科学，后者接近自然。

由于现代科学的飞速发展，西方音乐也在近四百年来以极快速度达到了音乐内部的精密组织化。当前作为我国音乐院校作曲理论基础的和声、复调、配器、曲式理论，无不体现了这种精密的组织化思维方式。自从西方和声学在20世纪30年代传入中国以来，我国几代作曲家和音乐理论家锲而不舍地试图将中国音乐纳入西方组织化音乐思维的轨道，但其后果却往往难以克服或避免“中国音乐西方化”的悖论。其间最大的矛盾或冲突乃由思维方式的差异或对抗所致。

自然，西方作曲技术需要学习与借鉴，中国音乐传统也需要继承与弘扬，但这样做绝不是两者简单地相加或混合。经过几十年的创作实践，目前已很少出现简单化地把中国民歌旋律配置上西方功能和声的情况了。然而，对东西方不同音乐思维方式的研究，以及在两者真正意义上的结合的基础上发展中国的现代新音乐，仍是作曲界的繁重任务。

沈知白先生说过：“中国音乐是打太极拳，西方音乐是做广播操。”这句话十分深刻地揭示了中国音乐与西方音乐从形态到内质的区别。由此引发出来，西方音乐之长处在于其精密的组织结构；中国音乐之优点在于其悠远的内在神韵。当然，这样说决不意味着中国音乐无组织，西方音乐无神韵。如果我们的作曲学生能在学习过程中同时把手伸向这两个方面，从西方音乐中学习科学的严密的组织方式，从东方音乐中体验自然的原本的情趣神韵，这样做对他们的及早成熟有着重要的意义。

本教程力图从各个方面：音高组织、节奏集合、乐器配置、风格形态、结构形式等，体现东西方音乐思维交融汇合的意图。只有从思维路线上，而不仅仅从表面形态上，将东方的内在神韵与西方的精密组织合为一体，才能逐步达到一种“古今汇流、中西合璧、大千贯一、纵横捭阖”的思维境界，创造出既有鲜明个性，又有精巧技艺；既有现代意识，又有民族神韵的中国现代化新音乐。

3. 通过对于中外音乐材料“合纵连横”的应用，以立足当今的现代意识与观念作指导，从而达到在“传统作曲技法”范围内的推陈出新的文化境界。

本教程名为“传统作曲技法”，却时时要求学生能从传统中出新。学习传统技法是为了当今，为了发展现代音乐，而不是拟古、玩古，做假古董或文物

赝品。

音乐创作本质上是“做文化”，是不能脱离作曲家所处的时代的。音乐的时代特征可以从以下六方面表现出来：

① 语汇。固然语汇具有特定的时代含义，但并不绝对，也不主要。实际上，任何语汇都能使用，主要看作曲家如何处理这些语汇。比如，五声音阶、七声中古调式音阶、大小调、无调性、十二音序列等不同语汇，我国作曲家都在使用，且都有做得比较好或十分好的范例。当然也可创造作曲家独特的新语汇。作品的好坏与语汇有关，但并不绝对地与采用某种语汇相联系。应当说：“技术无上下，音乐有高低。”

② 句法。句法的时代特征强于语汇。正如汉语有文言文与白话文之别，中国各民族不同语言也构成各自不同句法一样，句法具有纵横两方面意义。汉语特有的四声平(包括阴平和阳平)、上、去、入、平仄，对中国音乐的句法特征影响颇大。这是句法横向上与西方音乐不同之处，是句法的民族特征。文言文与白话文则是汉语句法纵向上现代与古代不同之处，是句法的历史特征。音乐之句法也有这两方面的民族特征与时代特征，不能不予以充分的重视。

③ 结构。音乐的时代性与结构有极大关系。以西方音乐而论，古二部曲式、三部曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、多段体套曲式、自由曲式等等，都与一定的时代相关。在模仿写作中，一定的风格形态往往与一定的时代特点相联系。因此，结构在本教程中均可能溶化在特定的风格时期，如巴洛克风格主要与二部曲式相联系，维也纳古典主义风格主要与奏鸣套曲相联系，浪漫主义风格主要与性格小曲相联系，等等。这也并不意味着那个时期除此而外不存在其他结构形式。只是择其要者，突出重点而已。中国音乐独有的结构形式，如板腔体、大曲体等等，则另成一系。

④ 气息。音乐气息与时代性关系极大。可以用传统的语汇，传统的结构。倘若气息是现代的，则可“旧瓶装新酒”，具有新的时代特征。

⑤ 个性。个性是创造性的最显著标志。无个性即无创造性，也即无时代性。因此，本教程在学习传统技法时，始终以培养学生独特个性作为最重要的基点。

⑥ 思维。归根结底，最关键的仍然是思维方式。只有具备现代的思维，才能产生现代的音乐。任何传统的语汇、句法、结构、气息、性格，在现代思维的控制下，均可能点石成金，推陈出新，化腐朽为神奇。

上述六项原则，是每一位着手学习本教程的学生们必须明确的。习模

仿,为创造;精组织,求神韵;学传统,想当代。这几句话最好时刻不要忘记。

最后需要着重说明的一点是:作曲需要情感与理念的结合、直觉与智慧的结合、灵悟与技艺的结合。任何作曲技法教程,只能教授技术,而无法传启灵悟。诚然,作曲具有极高度的技艺性,但对于“作曲教程”的读者来说,最大的危险是由此而只见技艺而忘却直觉。原本的乐感,自然的灵性,发自心灵深处的激情,是造就杰出音乐作品的根本。对于任何教师来说,他只能教会学生如何使用技艺,而灵性与感悟是教不会的,这是作为教师的悲剧。于是,发现、开启、激励自身灵感和悟性的责任,便落到了学生自己的肩上。在这一点上,教师实在显得软弱无能。一句老话:“师傅领进门,修炼在自身”,是一点不错的。因此,不要企图通过做完本教程的所有练习即能成为成功的作曲家。作曲家不仅是个卓越的工艺匠,而首先是一个有血有肉有灵有悟的艺术家,一个真正意义上的人。

第一编

旋律写作

第一章　旋律基本形态

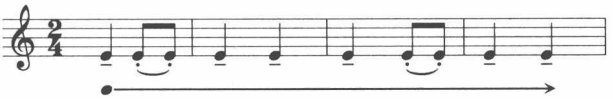
在任何时代，对任何作曲家来说，写出动人的、富有效果的旋律始终是第一位重要的。即使对于现代音乐而言，旋律仍然是音乐构成的一个十分重要的因素。确实，能否写出好的旋律首先决定于作曲家的素质和天才。在这里，我们只可能对旋律写作的最基本规律进行探讨。

第一节　动　　态

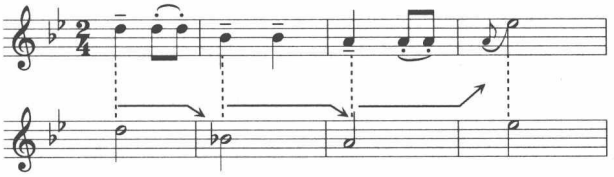
作曲家可以在谱纸的任何位置上写下第一个音符，但第二个音符放在哪里，就产生五种可能性：

1. 持续。第一个音符继续延长，是一种持续。第二、第三个音符以某种节奏方式继续重复第一个音符，是另一种持续方式。从节奏的意义而言，音乐产生了运动。但从音高的意义而言，音在持续。最典型的持续状态形成旋律或旋律一部分的例子，在古今中外的音乐作品中都存在着。

例 1：贝多芬《第七交响曲》第二乐章开端

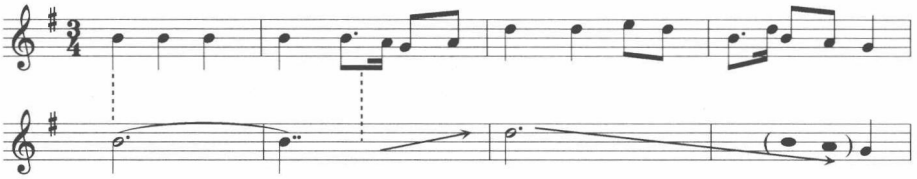


例 2：舒伯特《B♭大调即兴曲》主题开端

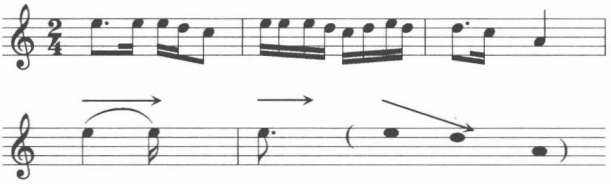


例 3：斯特拉文斯基《火鸟》

例 4：朝鲜族民歌《道拉基》



例 5：云南民歌《放马山歌》



以上五例取自不同时代不同风格的作品。有趣的是，它们都从同一个音级（角音，或曰大调第三级亦即小调第五级，简谱——首调唱名“3”）的持续开端。例 1 与例 2 节奏基本相同，但例 1 持续同音 4 小节（实际 5 小节）。例 2 每小节换个音高位置，但在小节内持续。例 3 以同样节奏持续了 1 小节加一个八分音符，减少了持续度。例 4 与例 5 可看作同类持续的“扩大”（节奏放宽）与“紧缩”（节奏缩小）。

由此可见，“持续”是旋律形态中的第一种“素态”。它相当于汉语四声中平声的“阴平”。

2. 向上。由一个音符向比它高的音符运动，形成了旋律的向上运动。相当于汉语四声中平声的“阳平”。

3. 向下。由一个音符向比它低的音符运动，形成了旋律的向下运动。相当于汉语四声中的“去声”。

以上三种形态：持续（ ⟶ ）、向上（ ↗ ）、向下（ ↘ ），构成了旋律运动的三个最基本的“素态”。将向上与向下的运动态势进行组合，又可引申出另两种“素态”：

4. 先下后上。呈“ ∨↗ ”形状，相当于汉语四声中的“上声”。

5. 先上后下。呈“ ∧↘ ”形状，汉语中无对应语调。

音乐语汇无不由上述最基本的五种形态构成。故此，我们可称之为“旋律形态的五种素态”。

这五种素态继续组合，可构成音乐语调的十二种基本形态。列表如下：

表 1：旋法基本形态表

类	态	形	例	格
阴平类	水平持续			扬
	水平重复			扬扬扬
	水平长短			扬抑
	水平短长			抑扬
阳平类	先长后短，向上			扬抑
	先短后长，向上			抑扬
	各音持续向上			扬扬扬
	短音持续向上			抑抑抑
去声类	先长后短，向下			扬抑
	先短后长，向下			抑扬
	各音持续向下			扬扬扬
	短音持续向下			抑抑抑

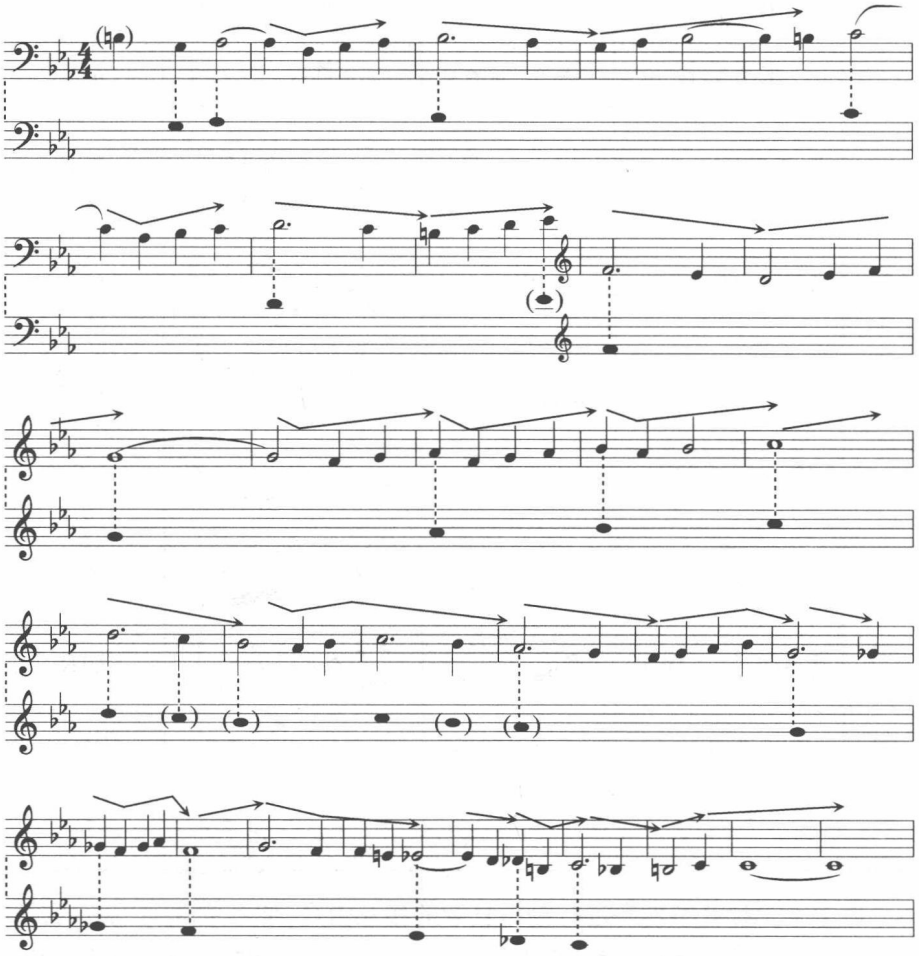
以上十二种基本形态进行错综复杂的相互组合，便形成变化无穷的旋律曲线。旋律曲折运动的基本变形仍只有“先上后下”(●↗●↘●)与“先下后上”(●↘●↗●)两类。但进一步的变形则不计其数。

掌握旋律运动的基本态势是十分重要的。在开始学习写作旋律时，需要注意以下几点：

1. 避免连续的、长时间的直上或直下。在骨干音保持向上或向下的连续运动时，需要采取“添枝加叶”的迂回运动。拉赫玛尼诺夫《C 小调第二钢琴

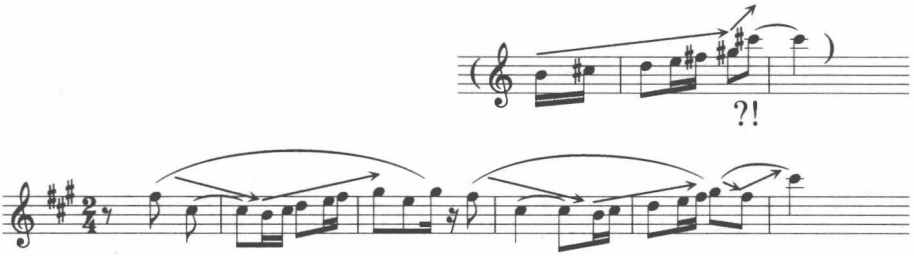
协奏曲》主部第二乐句是个长达 30 小节的长大乐句。全句骨干音为上行十二度的级进音阶和下行九度的级进音阶，是一个“直上直下”的典型例子。倘若去掉各个骨干音之间的迂回运动，就只能构成先连续上行，后连续下行的音阶，而无法构成旋律。

例 6：拉赫玛尼诺夫《C 小调第二钢琴协奏曲》第一乐章(m.27–56)



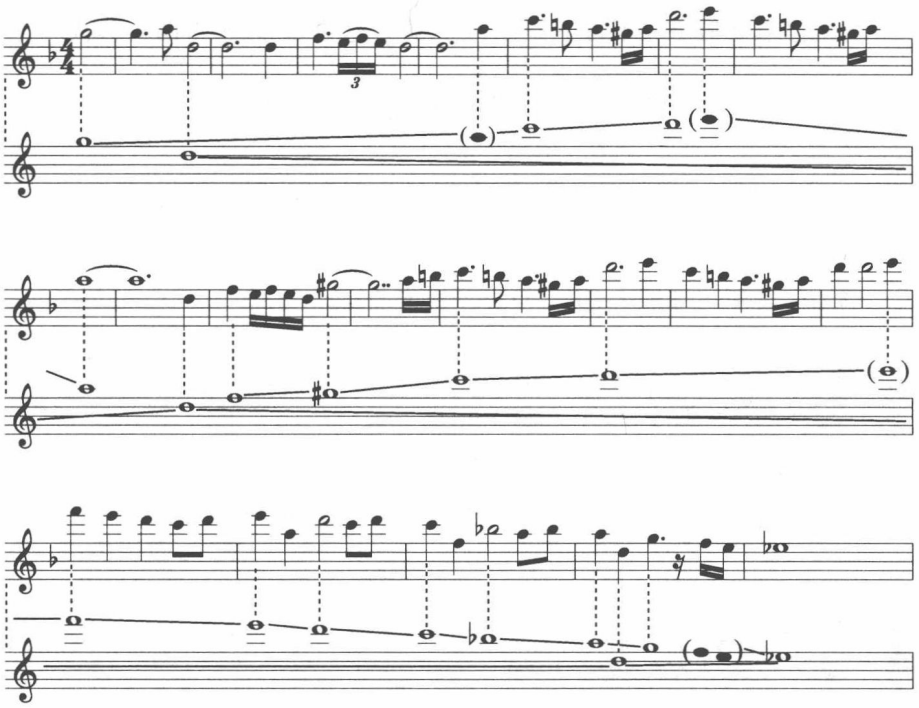
2. 欲进则退，欲升先降。尤其在大跳前、达到高点前，先作反方向运动。避免连续的同方向大音程跳进。例 7 拉威尔《小奏鸣曲》主题在达到高点音 $C^{\#}$前先由 $g^{\#}$向相反方向下降到 $f^{\#}$，再向上跳进到 $c^{\#}$，而不是从音阶型上行的直上趋向直接跳进到高点。两个短句均由“直下直上”型旋律动势后进行迂回，而第二短句在跳进前的反向迂回尤其重要。倘若直接进入高点反而孱弱无力。

例 7：拉威尔《小奏鸣曲》第一乐章

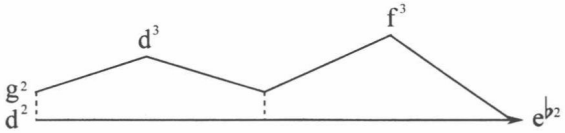


3. 注意旋律的“高点”与“低点”之间的逻辑关系，避免无去向无联系的最高音或最低音。

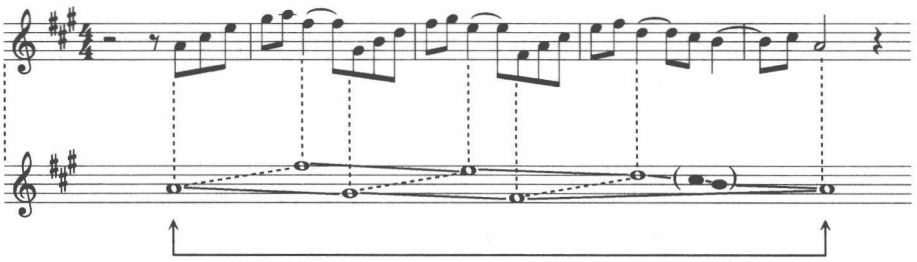
例 8：西贝柳斯《D 小调小提琴协奏曲》第一乐章主题



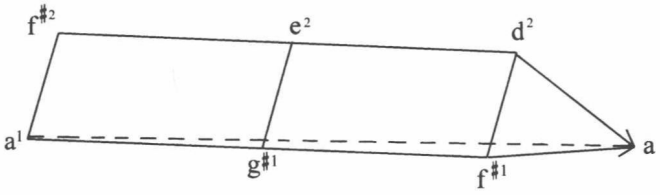
上例低点 d^2 保持不变，高点第一乐句由 g^2 直线上升至 d^3（接触 e^3）再下降至 a^2，第二乐句由 f^2 作音阶型直线上升一个八度至 f^3，又音阶式直线下降至 $e^{\flat 2}$，与低点会合。这是典型的“三角形状”：



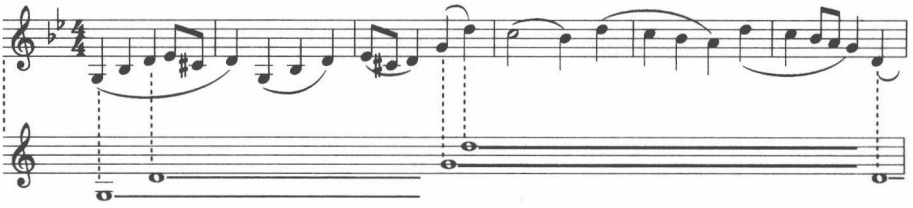
例 9：拉赫玛尼诺夫《E 小调第二交响曲》

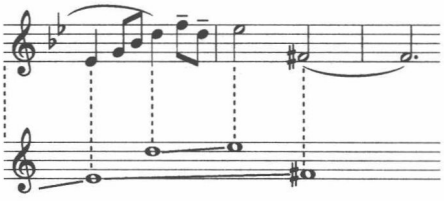


上例高点与低点先平行下行，最后会合。这可称作“平行四边形状”：



例 10：普罗可菲耶夫《第二小提琴协奏曲》第一乐章





此例先由 g–d^1 构成第一层低点与高点，然后提高一个八度在 g^1–d^2 构成第二层低点与高点，最后由前后两层的高点以八度平行构成第三层低点与

高点($\begin{matrix} d^2 \text{——} e^{\flat 2} \\ d^1 \text{——} e^{\flat 1} \text{——} f^{\sharp 1} \end{matrix}$)。这是“平行线结构状”。

一个好的旋律结构必有其内在的高点与高点之间、低点与低点之间、高点与低点之间的十分良好而富有逻辑的关系与联系。在开始写旋律时,要充分注意这两点及其相互关系,不要把音“写丢了”,成为“来无影、去无踪”的“天外来客”。

4. 在初级阶段写作中,尽可能以级进及三度范围内的小跳为主。大跳音程出现前最好能有反向级进或小跳作准备,避免连续的同向大跳。

5. 特别注意骨架音之间的逻辑关系及基本走向,不要因为过多的小音符装饰而丢弃大结构。这一点以下还要详细论述。

小　　结

掌握旋律动态是作曲的入门基础。任何一个乐句均有四个阶段:良好的开端、明确的趋向、充足的高点、合适的收尾。先写好一个乐句,让乐句组织完整。这是极为重要的起步。

习　题　一

自由写作 10—24 小节之间的旋律六首。

1. 山歌风,自由节拍
2. 舒展地,偶数节拍(如:2/4 拍,4/4 拍,6/8 拍等,均可)
3. 圆舞曲风,活泼,3/4 拍
4. 进行曲风,2/4 拍或 4/4 拍,中速
5. 深情地,缓慢,自选节拍
6. 野蛮地,强烈,快速,7/8 拍

提示:

1. 注意旋律形态的组合,先确定骨干音走向,然后进行修饰。
2. 注意高点与低点及相互关系。
3. 避免直线上升与直线下降,多用迂回的线条。
4. 以级进、小跳(二度及三度音程)为主体,大跳(无论向上或向下)要有准备(反向级进及小跳)。
5. 要有高潮点,达到高潮点的过程要有布局、有铺垫。
6. 性格鲜明,符合题意。

第二节　句　　法

乐句清晰，是旋律良好结构的基础。句法不清楚，旋律就会松弛涣散。

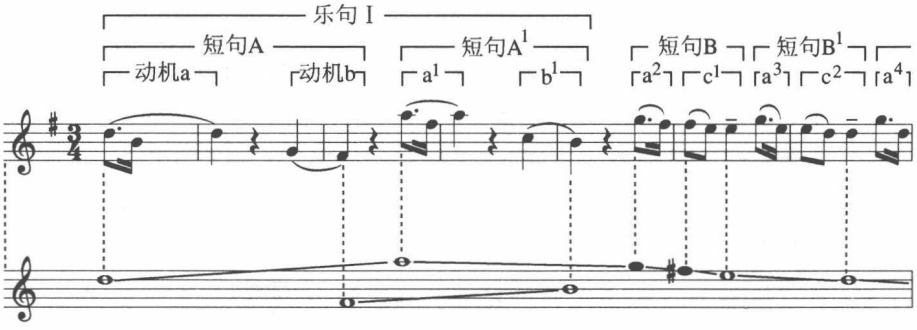
一首乐曲由乐思、动机、短句、乐句、乐段构成。

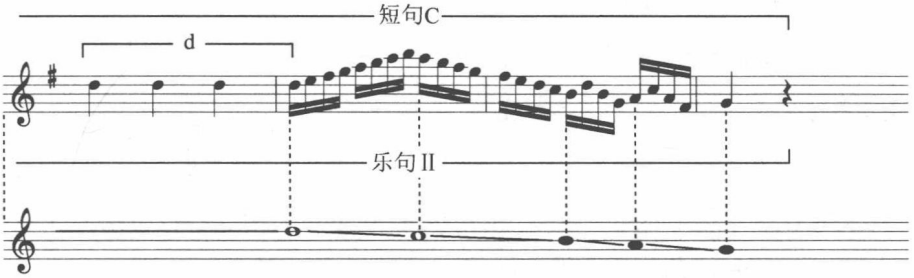
乐思往往集中体现在乐句最初的几个音。作为乐句开端的那些音最集中、最凝练、最浓缩地体现音乐的基本情绪或意图，并往往用来进行重复、移位、模仿、扩大、缩小等等形态变化，成为贯穿乐曲始终的重要因素。相当于细胞甚至更小的基因结构。

动机是构成完整乐思的最小单位。音乐的基本动机是构成音乐结构的基础单位，类似物质构成的分子结构。要写好一个旋律，首先要反复锤炼基本动机，使其浓缩，使其包含尽可能多的信息量及变化可能，使其不一般。正因为基本动机给人留下最深刻的印象，所以旋律的好坏很大程度上已经由动机的内在力量所决定。动机应当以最少的音符、最简明的方式，传递最大的内涵。

短句作为乐曲的最小结构单元，应当能够表达一个完整的意义。一个乐句是否能进一步分割为短句，由它内部是否有长音符或休止符分割，语气上是否被短暂的停顿分为几部分所决定。短句相当于文章中的“逗号”，而乐句则相当于“句号”。有的乐句可被分割为短句，而有的不行，视具体情况而定。如例6就是一句无法细分为短句的长乐句。例11则可将一个乐句再分为短句、动机(乐思)：

例11：莫扎特《G大调奏鸣曲》第一乐章





短句与短句之间常常形成问答、重复、移位、音程的扩大与缩小等变化。在例 11 中,动机 a 与 b 形成一问一答;短句 A 与 A^1 形成移位;短句B 与 B^1 形成模进 (第一音变化); 动机 a^4 是 a 的音程扩大,a^2 是 a 的缩小,d 是新因素。

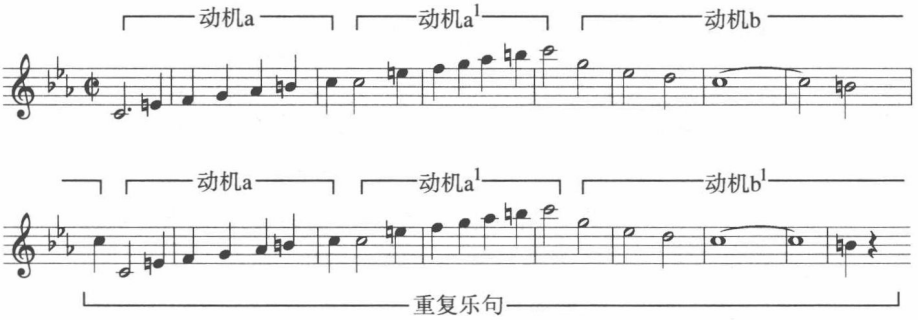
两个以上乐句构成完整的乐思或段落,称为乐段。乐段通常有明显的完全的终止。

在短句、乐句、乐段之间,旋律的骨干音尤其句末落音(通常是停顿或延续较长的音)显得特别重要。它们之间的关系直接影响着乐句的清晰、走向和相互之间的逻辑关系。

乐句相互间关系有以下常见类型:

1. 重复乐句。后一乐句是前一乐句的完全重复(一般用反复记号)和变化重复(骨架及走向相同)。

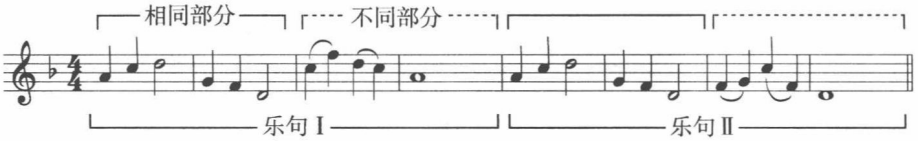
例 12:贝多芬《C 小调钢琴奏鸣曲》(Op.13)第一乐章



除句首句末的节奏外,两个乐句完全重复。

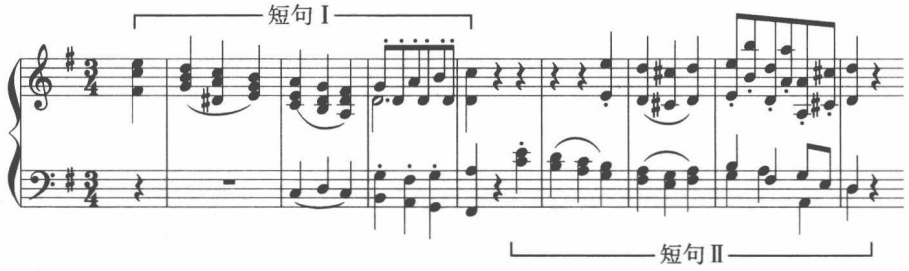
2. 平行乐句。第二乐句是第一乐句的移位或部分重复。

例 13：内蒙民歌《小情人》



乐句 II 是乐句 I 的部分重复，改变落音（句逗音），构成平行乐句。

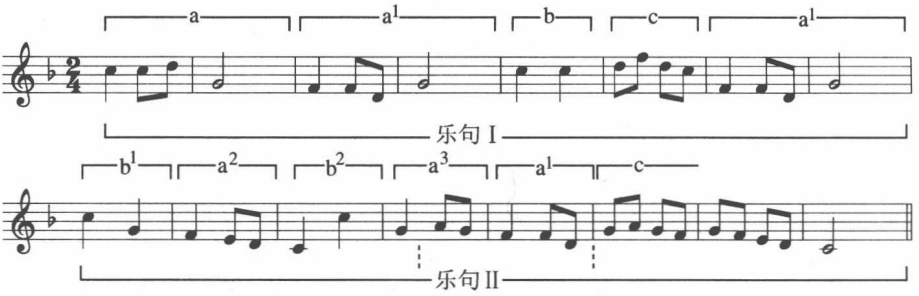
例 14：贝多芬《弦乐四重奏》(Op.74 No.3) 第三乐章



例 14 是一个由两个平行短句构成的乐句。两短句改变音区、对位方式并由 G 大调转调至 D 大调。

3. 并置乐句。两乐句各具相对独立性，不重复短句或动机材料，但互相有联系。通常上句从稳定到不稳定，下句从不稳定到稳定。

例 15：陕北民歌《东方红》

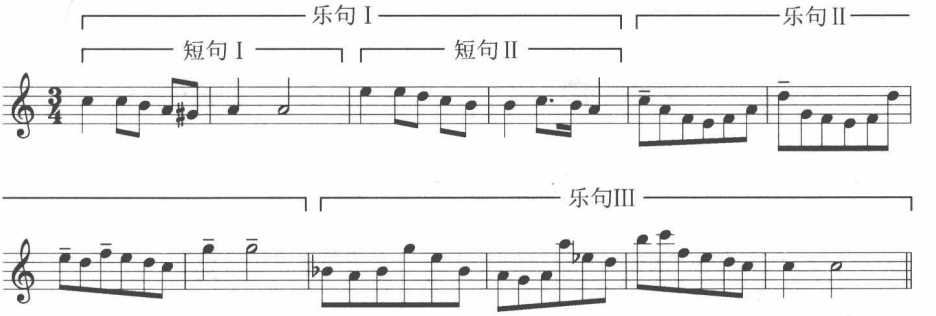


乐句 I 与乐句 II 是不具备完全重复或移位、模仿形态的并置乐句。但内部却反复以动机 a、b、c 三种形态及其变形进行组织，既有变化，又有联系，极具统一性。按短句划分，小节数比例为：2+2+4+8，是对称型，然而第 12—13 小节为内部扩充，第 14—16 小节为乐句紧缩（3 小节），实际上乐句 II 为：3.5+1.5+3（小节），呈不规则的对称状。

4. 并置性三乐句。通常由 12 小节的骨架构成，较多为“4（或 2+2）+4+4”

形态。乐句之间不重复。通常高点在乐句 II 与乐句 III 的交接处或第三乐句内部。三乐句结构是非对称型，较偶句乐段更具展开性。

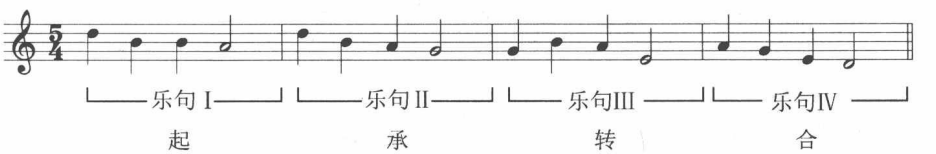
例 16：巴赫《第二英国组曲萨拉班德舞曲》



5. 重复型三乐句。通常乐句 III 完全重复或变化重复乐句 II。这只能看作双乐句的扩充，而不是真正的三乐句。

6. 起承转合型。“起”为呈述，“承”为呼应或回答，“转”为变化，“合”为回归主旨，“大团圆”。这种结构在中国民歌中尤其典型。《小白菜》是最典型也最简单最明了的“起承转合”：

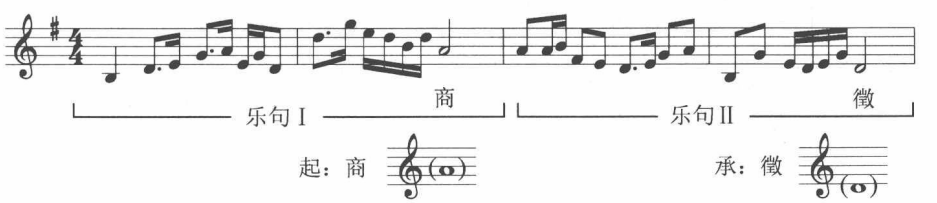
例 17：河北民歌《小白菜》

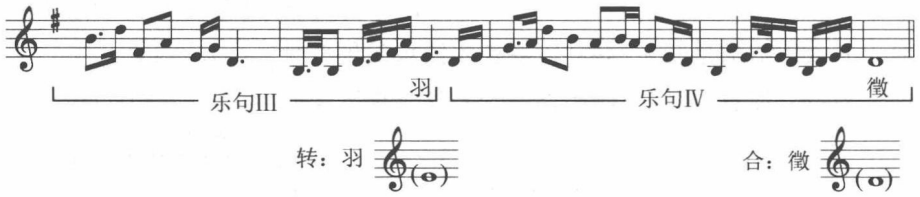


这种“起承转合”关系尤其突出地表现在每一句的落音上。“合”为归结主音(D)，“起”、“承”由主音的上高五度(A)与下方五度(G)支持主音。只有“转”的位置上，出现了徵调式中起不稳定的色彩性作用的“羽音”(E)。

同样原则的体现几乎比比皆是。小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的妇孺皆知的主题即是“起承转合”结构：

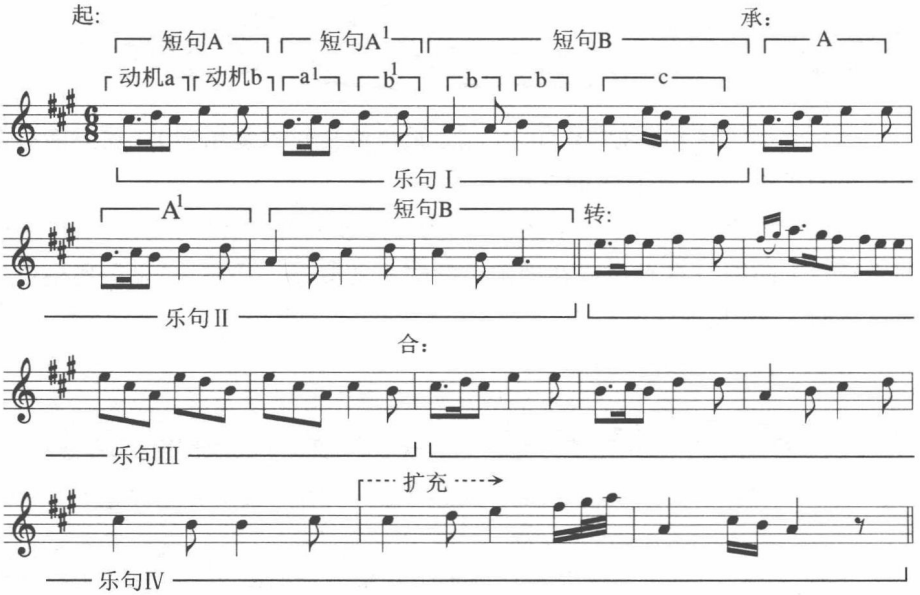
例 18：何占豪、陈钢《梁祝》主题





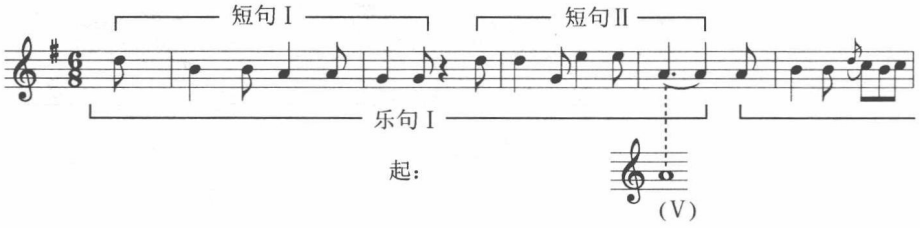
西方音乐中，这种“起承转合”结构同样十分普遍，但较常见的是在“转”或“合”的部分中有所扩充。

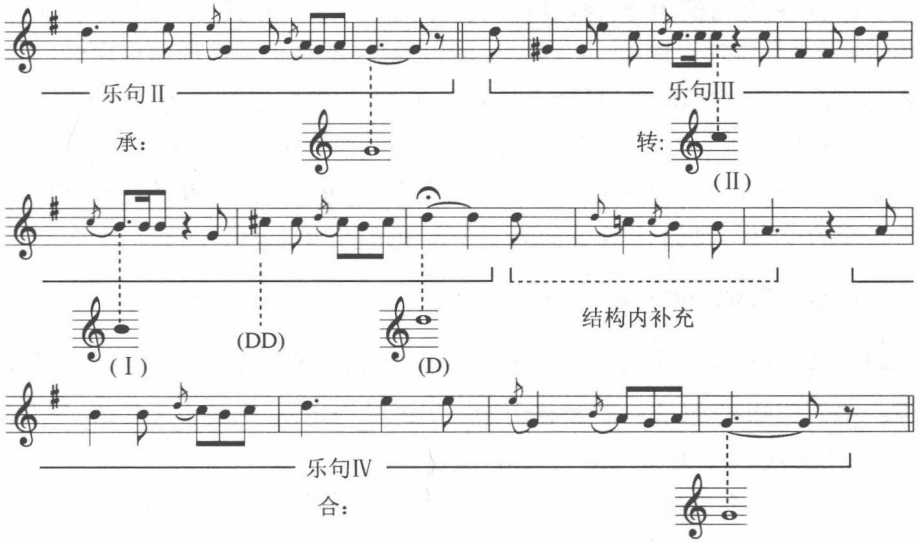
例 19：莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》(KV.331)第一乐章



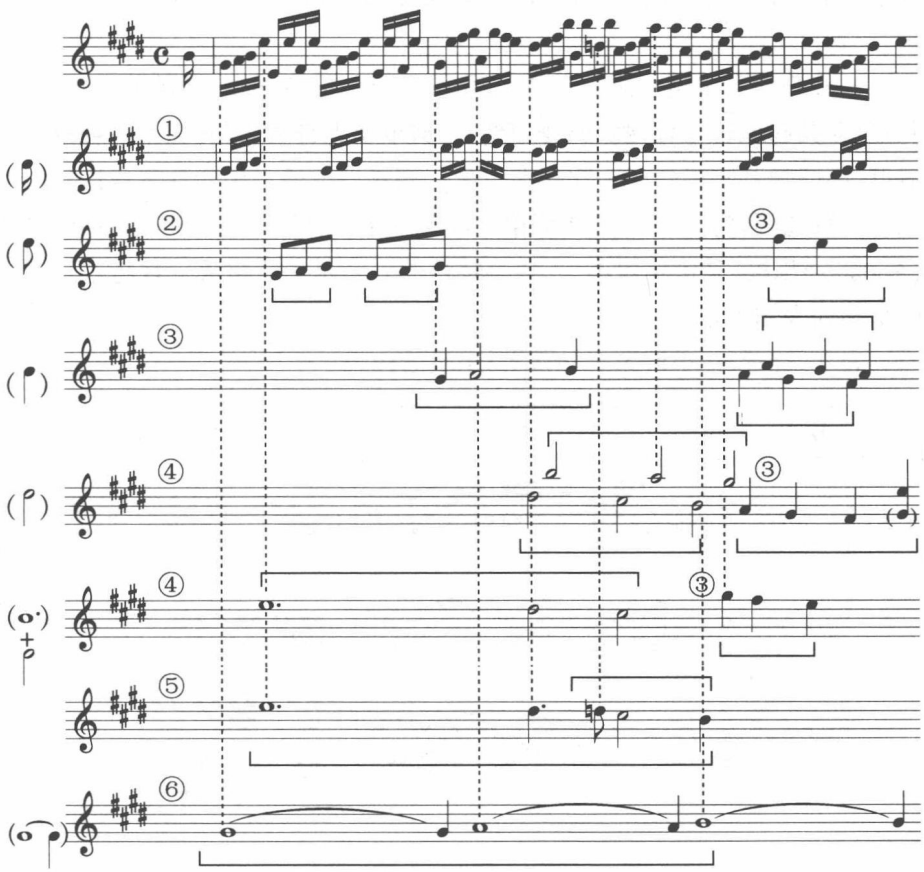
此例一般分析为“单二部曲式”，实际是相当典型的、带扩充的“起承转合”。乐句 I 与乐句 II 为平行乐句，前为半终止，后为全终止，所以为“起”，为“承”。乐句 III 是带发展的乐句，是为“转”。乐句 IV 又回到乐句 I 材料，但带扩充，加强稳定感，故为“合”。

例 20：贝多芬《G 大调六首简易变奏曲》





例 21:巴赫《第六法国组曲阿勒曼德舞曲》



例 20 具有与例 19 同样的特征：1. 乐句 I 与乐句 II 具有“问答式”的性质。2. 乐句 IV 具有某种“再现性”。所以，凡这类带再现性的四乐句“二部曲式”，往往具有“起承转合”的特点。乐段 A 为“起承”，乐段 B 为“转合”。

7. 衍展性乐句。不间断地连续展开的长乐句，在巴洛克风格音乐中十分常见。这种乐句由一个核心细胞——乐思出发，进行连续不断的运动，构成相当长度的乐句。例 21 是这方面的一个杰出范例（见 p.21）。

在这一貌似“单线条”的旋律内部，是以一个“G♯-A-B”三音列构成的“细胞”，以六种节奏形态（从 𝅘𝅥𝅯 到 𝅝 ——相当于一个到二十个十六分音符！）进行交错组合，无一音游移于这一组织结构之外，既精密又复杂，令人惊叹！在巴赫音乐中有着大量此类组织，容后再析。

这类乐句本身内部具有多层次犬牙交错的“复调性质”，因而属连续展开的衍展体，是旋律的特殊形态。衍展性乐句常常一个乐句即构成一个乐段。有时甚至一首乐曲都无法分句，只是延绵不断地进行。例 6 亦属这类写法。

8. 多乐句并置型。旋律无论中西，最常见的是双句型（尤其上、下句）、四句型（尤其起承转合）这些“偶数句型”。但事实上奇数乐句（如第七种单句衍展型，第四种并置三句型），亦时有所见。四句以上的多乐句并置或许比较少见，但也还能遇到。巴赫《C 小调第二帕蒂塔组曲》的序曲（Sinfonia）中“行板”（Andante）乐段，是由长短不一、各具特性的五个乐句所组成。现将这一乐段的结构列表如下：

表 2：巴赫《C 小调第二帕蒂塔》乐段结构表

乐句	长度	旋律组织	节奏特性	调性
I	♩× 8		1. , 2.	c：I－V
II	♩× 24			c–f–E♭–c
III	♩× 15		1. 2.	c–f

续表

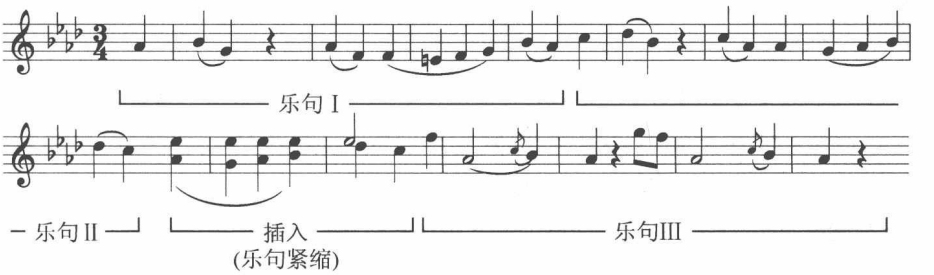
乐句	长度	旋律组织	节奏特性	调性
Ⅳ	♩× 16		1. 2.	E♭–g
Ⅴ	♩× 25			g（=Ⅴ/c）

这类每个乐句在长度、旋律、节奏上均各具特征的并置型多句式乐段，具有自由地延绵不断展开音乐的特点，与前述各句长度基本相等（一般4小节或8小节）的“偶数乐句”构成乐段属于全然不同的两种结构思维。如果前述各种类似正方形或矩形结构的话，这种“并置型多句式”即类似不规则多边形，尽管在其内部仍有可能重新构成较小的“正方形”或“矩形”。

前面提到的所有乐句基本类型都可以加以各种变化，形成非对称的变体。最基本的方法有：

1. 乐句紧缩

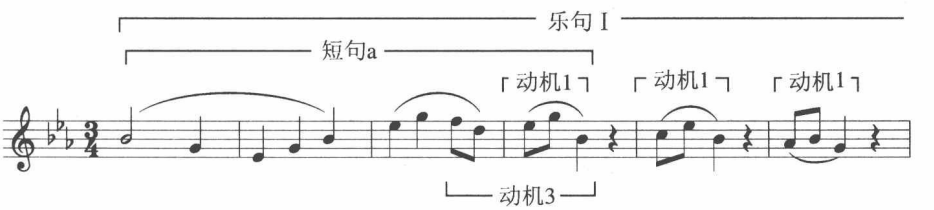
例22：贝多芬《F小调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.1)第三乐章

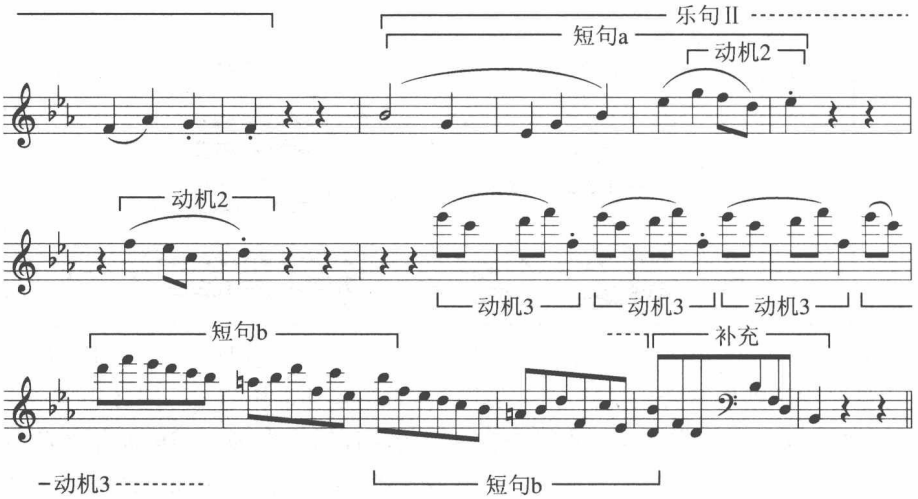


例22可看作带插入句(乐句Ⅱ后半部分的变化重复)的三乐句乐段，但也可说是紧缩了乐句Ⅲ的四乐句乐段。

2. 乐句扩充

例23：贝多芬《E♭大调钢琴奏鸣曲》(Op.7)第三乐章



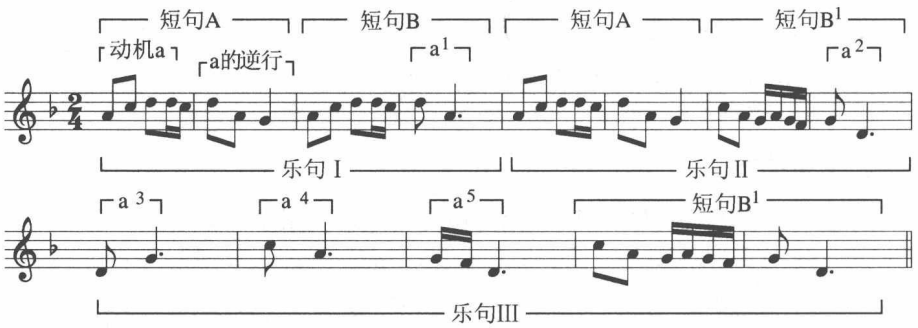


例 23 虽然是双乐句乐段，而且乐句 I 为典型的 8 小节乐句，但乐句 II 有很大扩充。在乐句 I 的第一短句被完整重复(平行乐句特征)后，却插入四次动机模仿及重复，随后才出现真正属于乐句 II 的后半部分的“短句 b”(4 小节)。最后的 2 小节则是巩固调性的补充。这样，这一“双乐句乐段”是 8+16 的非均衡状态。

3. 非结构性扩充

除去结构内部进行的乐句扩充外，还存在着非结构性乐句扩充，如句首扩充(前缀)、句尾扩充(后缀)、句间非结构性扩充(插入)等。这些变体，使音乐基本结构既清晰又摆脱完全对称的“4+4”模式。

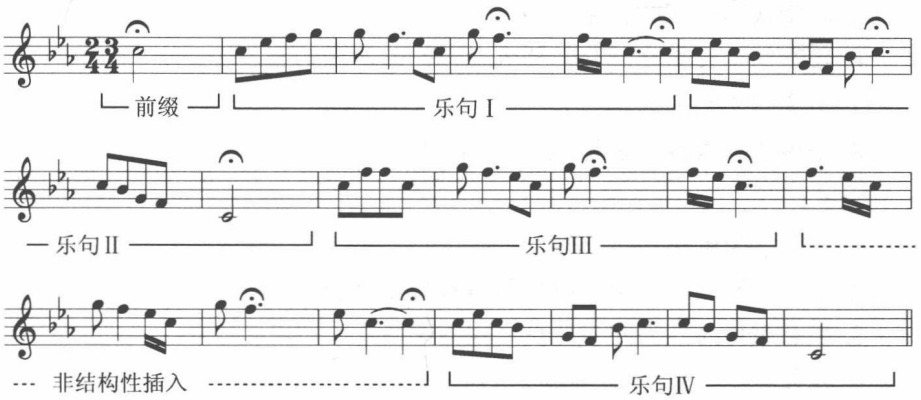
例 24：四川民歌《跑马溜溜的山上》



例 24 为带扩充的三乐句。乐句 I 与乐句 II 为平行乐句；乐句 III 前部(带一短句)扩充，为动机 a^1 的变形。a^3 为倒影或逆行(二者相同)，a^4 为音程

紧缩，a^5 为装饰性重复。三个乐句长度比例为：4+4+5。整个第三乐句属非结构性扩充。

例 25：云南民歌《小河淌水》



例 25 的第 1 小节为前缀，乐句 III 与 IV 之间有 4 小节“非结构性插入”。若把二者略去，均不影响整个旋律的完整性，因此属“非结构性的扩充”。这与例 23 的“结构性扩充”不同。若将例 23 的扩充部分去掉，旋律便连贯不下去。

小　　结

综上所述，西方音乐与中国音乐在句法上有下列不同特点：

1. 西方音乐中乐句强起、弱起皆有，且都是重要的起句形态。中国音乐极大多数为强起，极少弱起（当然不是完全没有）。

2. 西方音乐乐句展开多用动机的分裂、模进、扩大、缩小、倒影等形态。中国音乐的乐句大多用衍展体展开，但多用重复乐句与平行乐句。

3. 西方音乐的乐句变形有结构性的，也有非结构性的，但以结构性扩充或紧缩为主。中国音乐的乐句变形则多为非结构性，非结构性并不意味其作用的不重要。只是从音乐结构分析，它们（如前缀、插入、后缀等）属于附加的、游移的、辅助的性质，其存在与否并不影响主体结构的完整性。

习　题　二

自由写作 16 小节以上旋律八首。

1. 平行双乐句型（对称结构）。

2. 并置双乐句型(非对称结构)。

3. 起承转合四乐句型(对称结构)。

4. 并置四乐句型(非对称结构)。

5. 带结构内扩充的三乐句型。

6. 带非结构性扩充(前缀、插入、后缀)的四乐句型。

7. 带紧缩乐句的四乐句型。

8. 衍展体并置性多乐句(多于四乐句)型。

提示：

1. 音乐性格鲜明,并在旋律前加以注明。

2. 乐句之间须有清晰的较长时值音符停顿。

3. 注意旋律高点之间与低点之间的关系。

4. 充分运用基本乐思。动机材料必须贯穿始终。在乐句中应包含至少两个以上基本动机,便于以后展开。

第三节　旋　　幅

旋律最低音与最高音之间的幅度称为旋幅。

一首旋律中最高音与最低音之间的音程大小，是这首旋律的旋幅。一个乐段或一个乐句中最低音与最高音之间的幅度是这一乐段或乐句的旋幅。乐句与乐句之间、乐段与乐段之间,旋幅大小与相互关系是十分重要的。

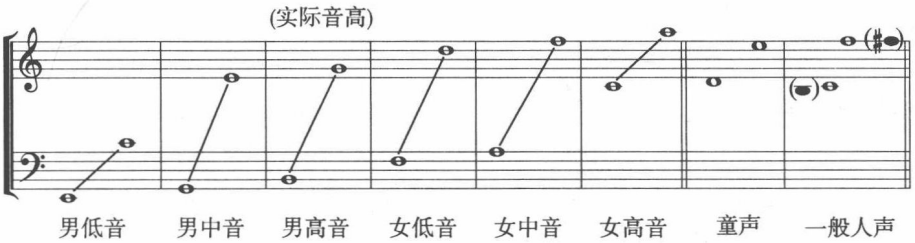
一、声乐旋律与器乐旋律在旋幅上的差异

人声的音域较窄,器乐的音域较宽,但亦视乐器而定。写旋律一定要考虑为何种人声或乐器而作,较能发挥其特长。自然,器乐重奏或合奏、合唱中的主题或旋律均可自由方便地移到任何所需的音高位置，由合适的声部或乐器奏出。

现将各主要人声声部与乐器组的基本音域列表如下，以作旋律写作时必要参考：

1. 人声

例 26：人声音域

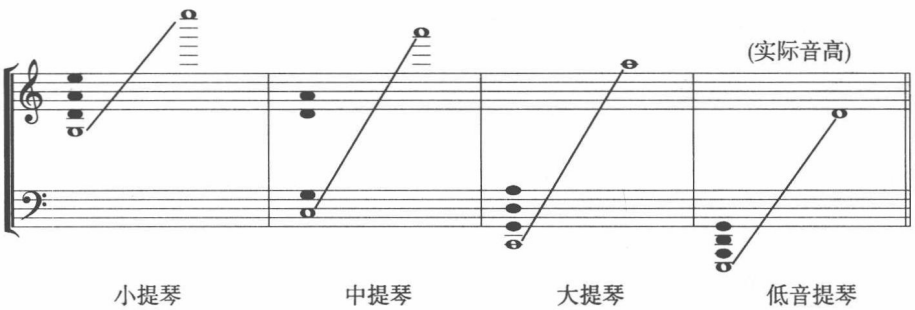


职业歌唱家当然能达到更宽广的音域：低音更低，高音更高。这里是一般常用音域。男高音通常用高八度记谱。

2. 弦乐

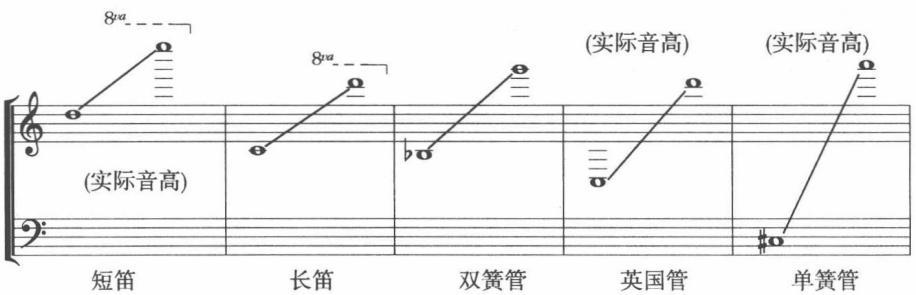
中提琴通常用 C 谱表(中音谱表)、大提琴用低音谱表及次中音谱表、低音提琴用高八度记谱。

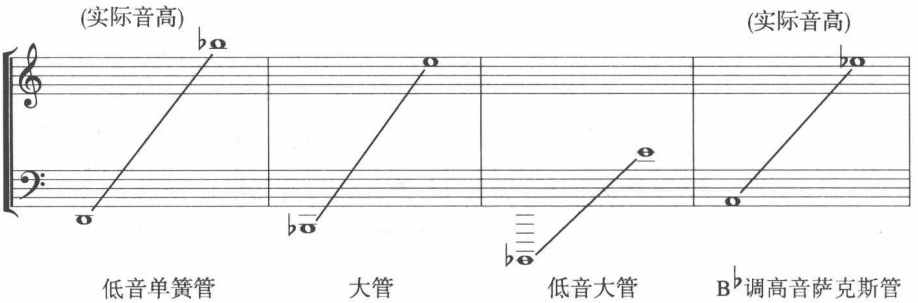
例 27：弦乐音域



3. 木管乐器

例 28：木管音域

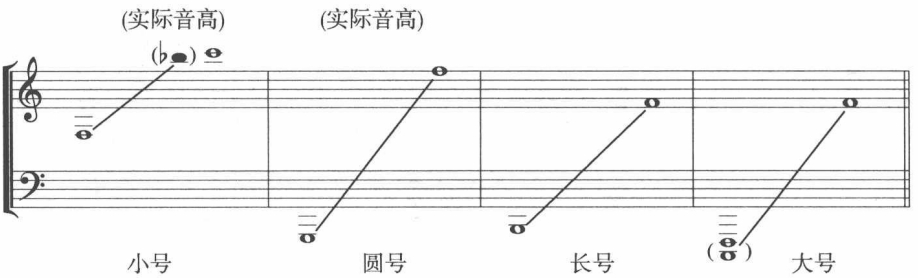




木管乐器的记谱较为复杂。短笛低八度记谱,英国管移高五度记谱,单簧管如是B♭调,移高大二度记谱;如是A调,移高小三度记谱。低音单簧管则按照移调乐器再高八度记谱。低音大管高八度记谱。萨克管的记谱则分别比实际音高要高大六度(加八度)(E♭调萨克斯管)、大九度(B♭调)、小十度(A调)。

4. 铜管乐器

例29:铜管音域



铜管乐器多半移调记谱。小号分B♭调(最常用)、A调、C调三种。因此实际音域各有不同。圆号是F调乐器。当用高音谱表(G谱表)时,记谱音比实际音高五度。当用低音谱表时,记谱音比实际音低四度。长号在高音区多用次中音谱表。大号用实际音高记谱。

其他有固定音高的打击乐器的音域在此从略。

钢琴从大字二组A到小字四组C,共七个八度,是音域最宽广、排列最完整的乐器。

在写作旋律时,尤其在为特定乐器或声部写作时,不要超越它们的实际音域,并且注意在高音区、中音区、低音区的实际音色的区别。

二、尽量在最小的旋幅内充分做出最大的“文章”

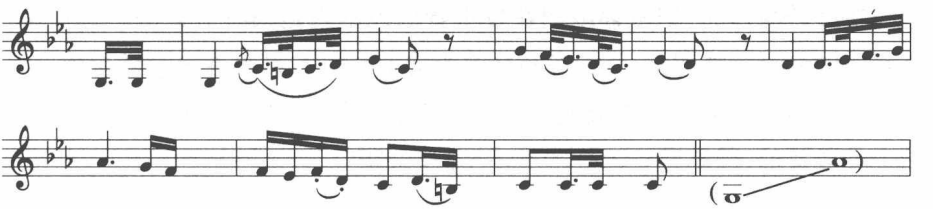
旋幅的大小与音乐内涵有很大的关系。通常旋幅大的情绪波动激动，起伏显著，棱角分明。旋幅小的情绪平和舒弛，坦荡博大，内在含蓄。

对于初学者来说，易犯无目的、无准备地使用过大的旋幅，使音乐材料不节省，展开缺乏必要的逻辑。针对这情况，尤其需要在初写旋律时锻炼在最小的旋幅范围内做出尽可能充分的最大的“文章”。

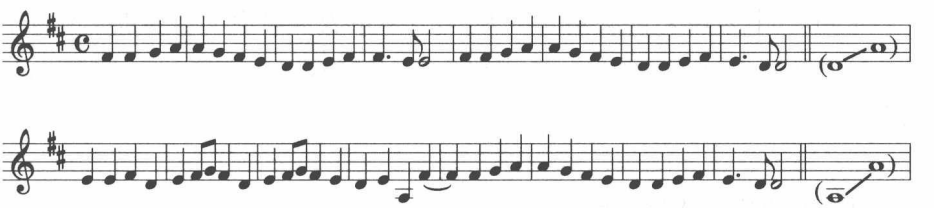
在维也纳古典主义时期以前的西方音乐中，声乐旋律与器乐旋律的区别不大，绝大部分器乐旋律都可能直接用来歌唱，因为其旋幅一般在十度之内。

例30：贝多芬《C 小调钢琴奏鸣曲》(Op.13)第二乐章

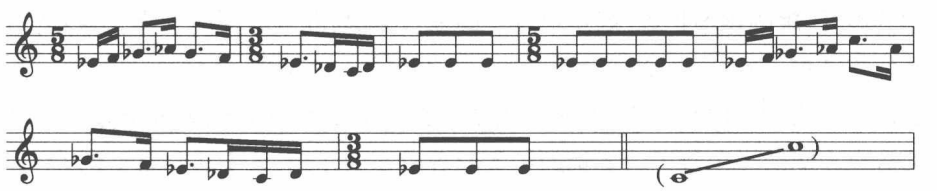
例 31：贝多芬《C 小调第五交响曲》第二乐章



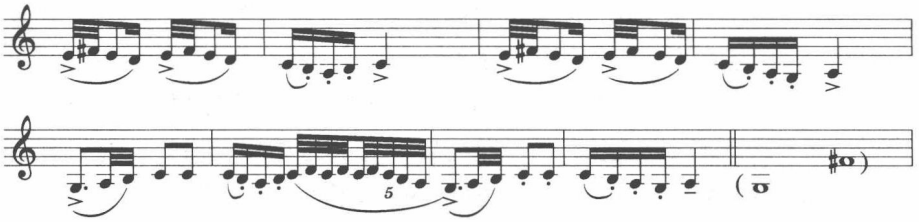
例 32：贝多芬《D 小调第九交响曲》第四乐章



例 33：巴托克《第四弦乐四重奏》第一乐章



例 34：巴托克《钢琴小奏鸣曲》



以上五例的旋幅分别从十度开始逐渐缩小。

例 30 属典型的古典主义风格旋律，旋幅为小十度。

例 31 的主要音域限制在 g–g^1 的八度范围内，所以，唯一的四分附点长音符——最高音 $a^{\flat 1}$，显得尤其突出与强烈。

例 32 第一乐句主要音域被限制在一个十分狭小的纯五度范围之内，只是由于第二乐句的最低音 a，才使旋幅扩展到八度。

例 33 与 34 都是巴托克的旋律。例 33 只用了八度，而例 34 仅仅使用了大七度（$g^{\sharp}$—$f^{\sharp 1}$），材料十分节省凝练。

在开始写作时，把旋幅限制在较小音区范围内是很有益处的。这样做，有利于锻炼每个新因素（无论高点还是低点）出现时，都具有充分的价值。

这并非反对运用大的旋幅写作。但在初级阶段进行“有限旋幅”的训练是十分必要的，待掌握一定技术后才“开放旋幅”。

三、注意在乐句之间、乐段之间的旋幅对比与相互关系

乐句之间、乐段之间旋幅的扩大，对音乐的发展具有十分重要的作用，尤其是将其作为制造高潮的有效手段时。把最高音留在高潮点上，能鲜明地突出要点。

1. 乐句之间的旋幅对比

在大多数情况下，旋律开始的乐句旋幅较小，音区也相对低一些。随着旋律的展开，旋幅逐渐扩大，高点也逐步高涨，达到高潮点后再向下降，回归适当的位置结束。拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》第一乐章长达 56 小节的第一主题是乐句之间同时扩大旋幅、提高音域，加长乐句、增强音量等等全方位手段来造成高潮的一个例子。旋幅的扩大起着重要的作用（其中乐句Ⅲ见例 6）。

表 3：乐句间旋幅对比表

（拉赫玛尼诺夫《C 小调第二钢琴协奏曲》第一乐章）

乐句	小节数	长度	音域	旋幅
Ⅰ	11–18	8小节		小七度
Ⅱ	19–26+♩	8小节（+♩）		小九度
Ⅲ	27（–♩）–56	30小节（–♩）		十二度

2. 乐段之间的旋幅对比

乐段与乐段之间旋幅大小与音域位置之间的对比与关系同样十分重要。从例 35 可看出，这一单三部曲式内部十分重要的结构因素是其旋幅的对比。尾声虽呼应了中段的高点，但由于整个旋幅的缩小，已处于不同的意义之中。

例 35：海顿《弦乐四重奏》(Op.54 No.1)小步舞曲

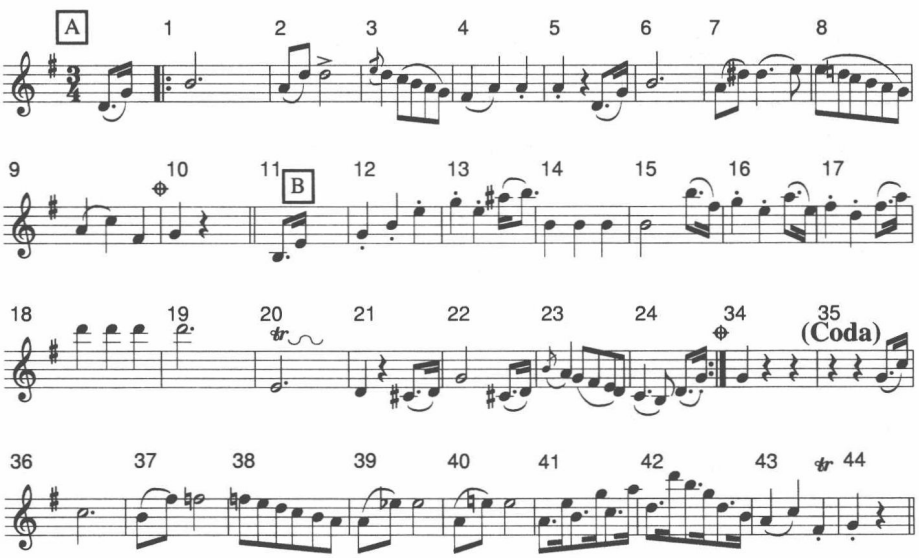
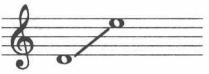
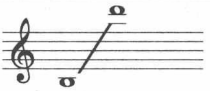
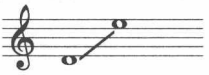
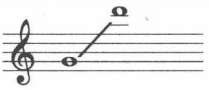


表 4：乐段间旋幅对比表

乐段	小节数	长度	音域	旋幅
A	1–10	10小节		大九度
B	11–24	14小节		小十七度
A	25–34	10小节		大九度
Coda	35–44	10小节		十二度

处于两个 A 段之间的对比性中段 B，在旋幅上向高、低两个方向扩张，将旋律的幅度从九度一下子扩大到十七度（即两个八度再加一个小三度），形成强烈对比，很具冲击力。Coda（尾声）再次呼应了 B 段的最高点 d^3，但由于低点的提高，使旋幅从十七度缩小到十二度，且高点只在第42 小节时略碰一下，不如第 17—18 小节持续的高音那么突出。

小　　结

综上所述，旋幅是旋律发展的一个重要手段，不容忽视。在乐句之间、乐段之间有目的地布置恰当的旋幅，可使音乐的发展更具逻辑。要分别掌握在极小旋幅或很大旋幅内的旋律发展方法。

习　题　三

一、写作旋幅为：a.八度；b.九度；c.十度；d.十一度；e.十二度；f.小于八度的旋律各一首。

二、写作乐句间旋幅形成对比的乐段，并注明旋幅之间的相互关系。

三、写作乐段间旋幅形成对比的“AB”或“ABA”旋律一首。注明乐段之间的旋幅对比相互关系。

提示：

注意新出现音符尤其是高点、低点音的作用。

第四节 装　　饰

旋律犹如一株大树，旋律骨架犹若主干，主要装饰（第一层次装饰，或称“中景装饰”）为支干，细节装饰（第二层次装饰，或称“近景装饰”）为花叶。人们看花看树，先见到的是繁华茂密的鲜花绿叶，但结构的骨架却是树枝、树干、树根。根埋在地下，肉眼并不能一目了然地看清，只有刨根寻底，才能掘出主干底下的根部来。“旋律骨架”仍属可见的结构（主干）。可称为“原型”或“远景”。但“根部”不通过细致入微地分析探究是看不那么清楚的。

旋律骨架往往只不过是几个十分简单的音符。如不加装饰，不可能构成动听的旋律。只有通过巧妙地装饰，才能使枯干的骨架生长出繁茂美丽的花叶来。

骨干是结构力，是旋律的内在逻辑。装饰是机体的血和肉，只能透过天赋才能达到。不会装饰的旋律只能说明作曲者才能的平庸。巧妙的装饰则能点铁成金，化腐朽为神奇，充分展示天才的魅力。

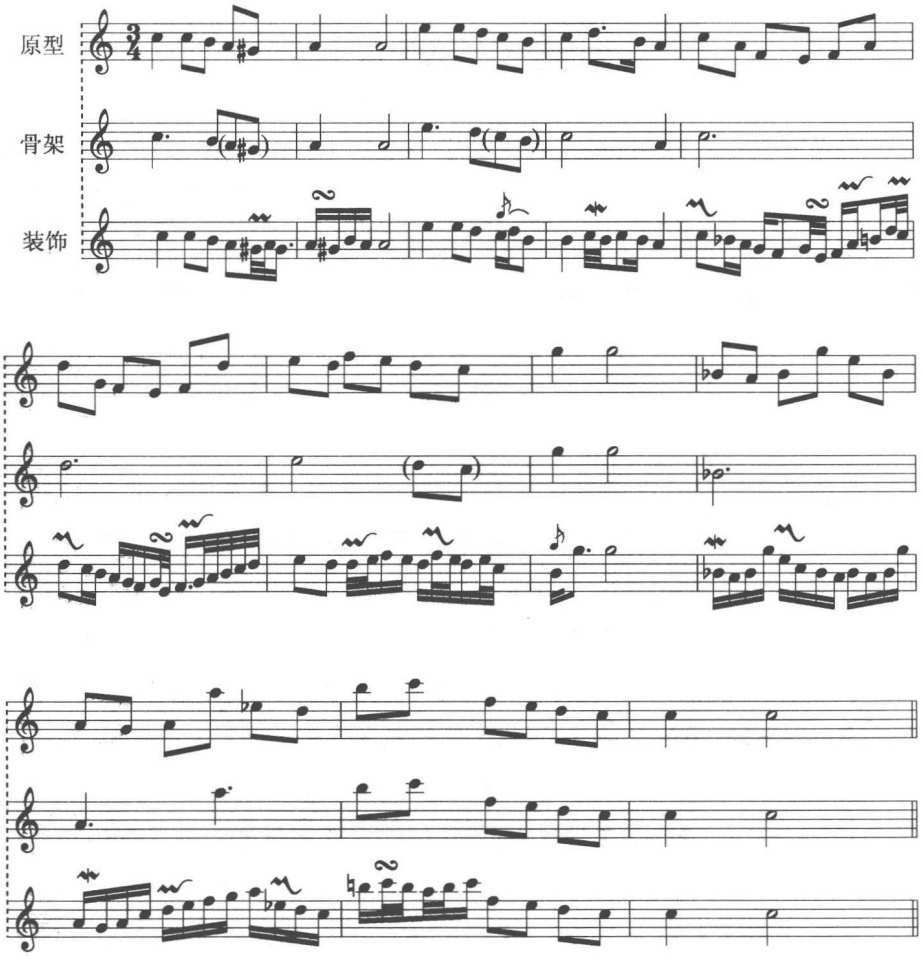
古典大师们都是装点旋律的大师。一个最简单的乐思、一个和弦、一个音阶，在次一等的作曲家手中变得索然无味，但在大师手中则流淌出沁人心脾、万古不绝的美妙旋律来。

每位作曲家都有其特殊的装饰特点。剖析这些对旋律进行装饰的特殊方法，是为了从“逆行”的角度了解作曲家的思维路线。当我们看到一首作品时，这个作品已经是作曲家经过思考后的结果。透过这最终的结果去追溯作曲家思维的起点、他写作旋律所经历的步骤，会有助于我们自己的思考。

作曲家进行旋律装饰的不同手段，直接与他们的时代及作品风格有关。

约·塞·巴赫作品的骨架本身比较旋律化，随后是在旋律化的骨架上进行进一步地装饰，形成更丰富、更委婉、更曲折的旋律形态。

例 36：巴赫《A 小调第二英国组曲萨拉班德》

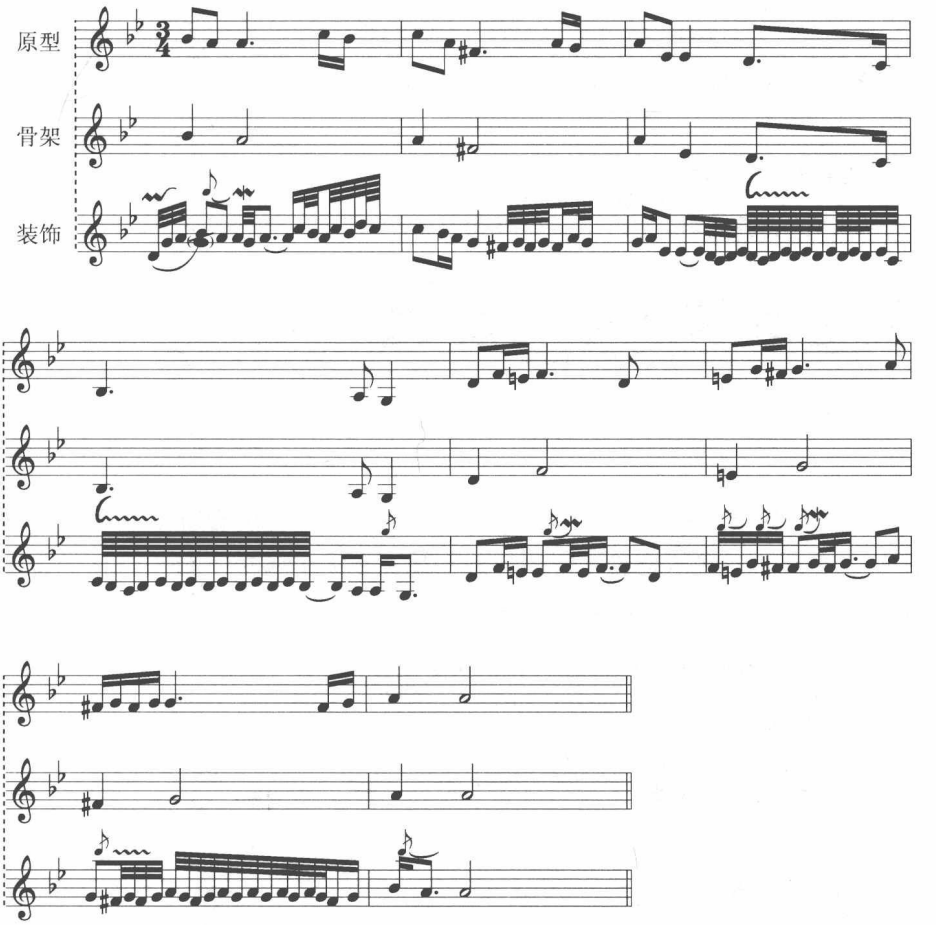


这首乐曲是巴赫亲自写下装饰变体的，因此是我们了解巴赫的旋律装饰的第一手材料。谱例中第一行是萨拉班德的原谱，第三行是巴赫的变体。中间一行是蕴藏在旋律内部的骨架。因此，第一行实际是骨架的第一层次装饰，第三行是第二层次装饰。

巴赫采用的装饰手段主要是形形色色的装饰音。在这一片断中，主要采用波音、逆波音、回音和经过音几种方式。

同样采用装饰音，使用的种类也十分不相同。例 37 同样由巴赫本人写下变体，但变奏手法与前首不同。

例 37:巴赫《G 小调第三英国组曲萨拉班德》



在这一片断中,巴赫主要使用的是倚音、长颤音(带前缀、后缀)、逆波音等方式。在上一首中较多使用的顺滑音(经过音)、回音等等则很少出现。

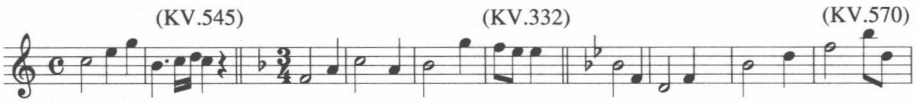
莫扎特的装饰方法则与巴赫的十分不同。尽管莫扎特也采用倚音、留音、经过音、助音、回音等装饰手段,却体现了另一种完全不同的风格。

首先,莫扎特音乐的基本骨架不是简化意义上的旋律。他的基本音乐语汇只有两种:1. 三和弦。2. 音阶。

当然,把三和弦连接起来即可成为音阶。

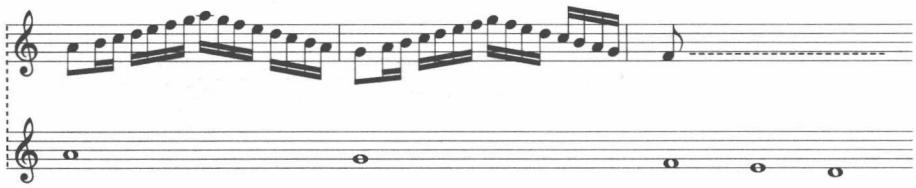
直接使用三和弦作旋律的如:

例 38：莫扎特 KV.545、332、570 主题



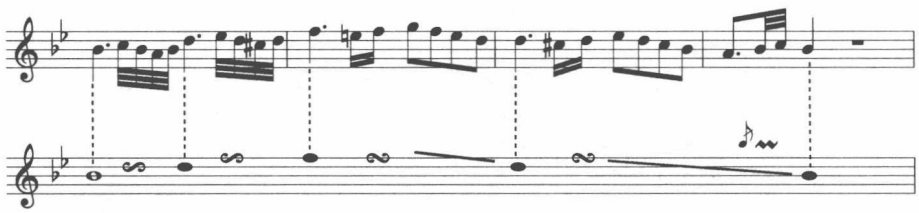
直接使用音阶的如：

例 39：莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》(KV.545)第一乐章



这是“小”音阶中套“大”音阶，但类似这种直接使用音阶型或和弦型方式构成旋律的方式不是莫扎特的特点。他在更多的情况下擅长将这类最简单质朴的乐思进行精细神妙的装饰。

例 40：莫扎特《B♭大调第二十七钢琴协奏曲》第一乐章



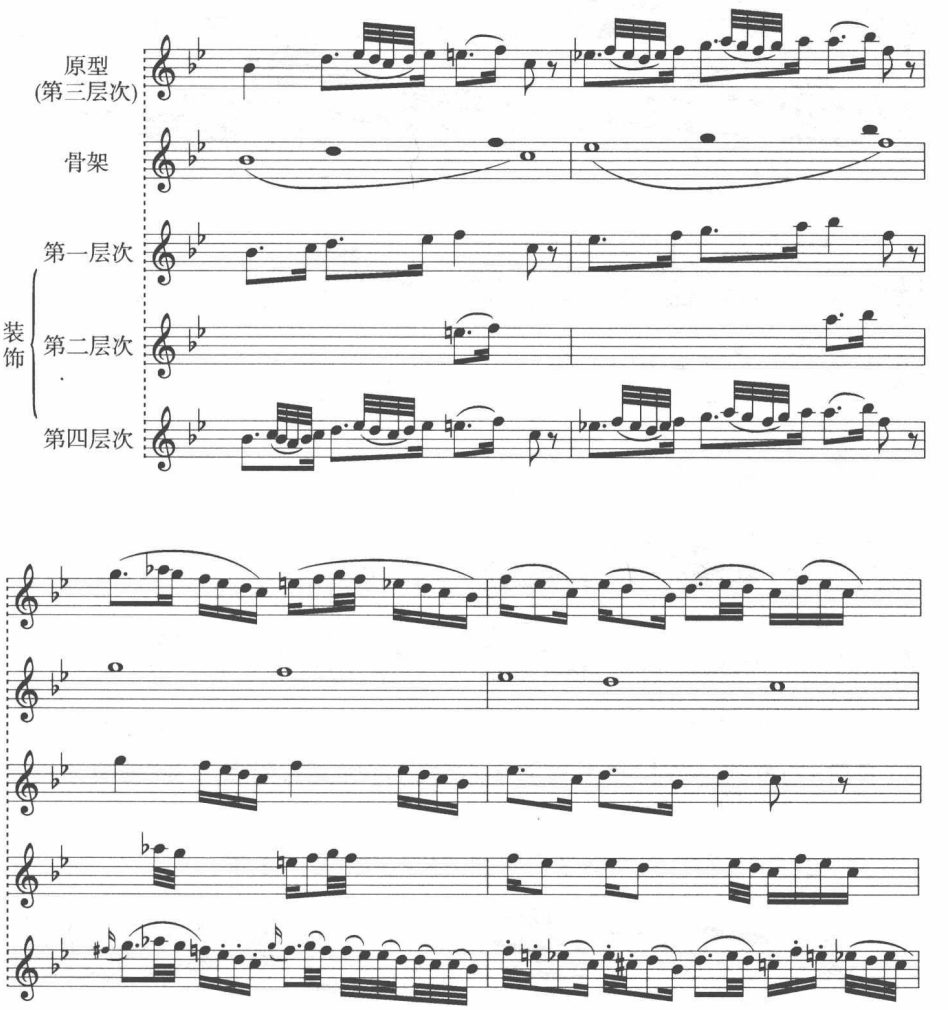
这是一个单纯的 B♭大三和弦骨架，但被加以回音(∽)、顺滑音(经过音 ╲)、倚波音(♪〰)等装饰手段。这可以说是最简单层次上的装饰。

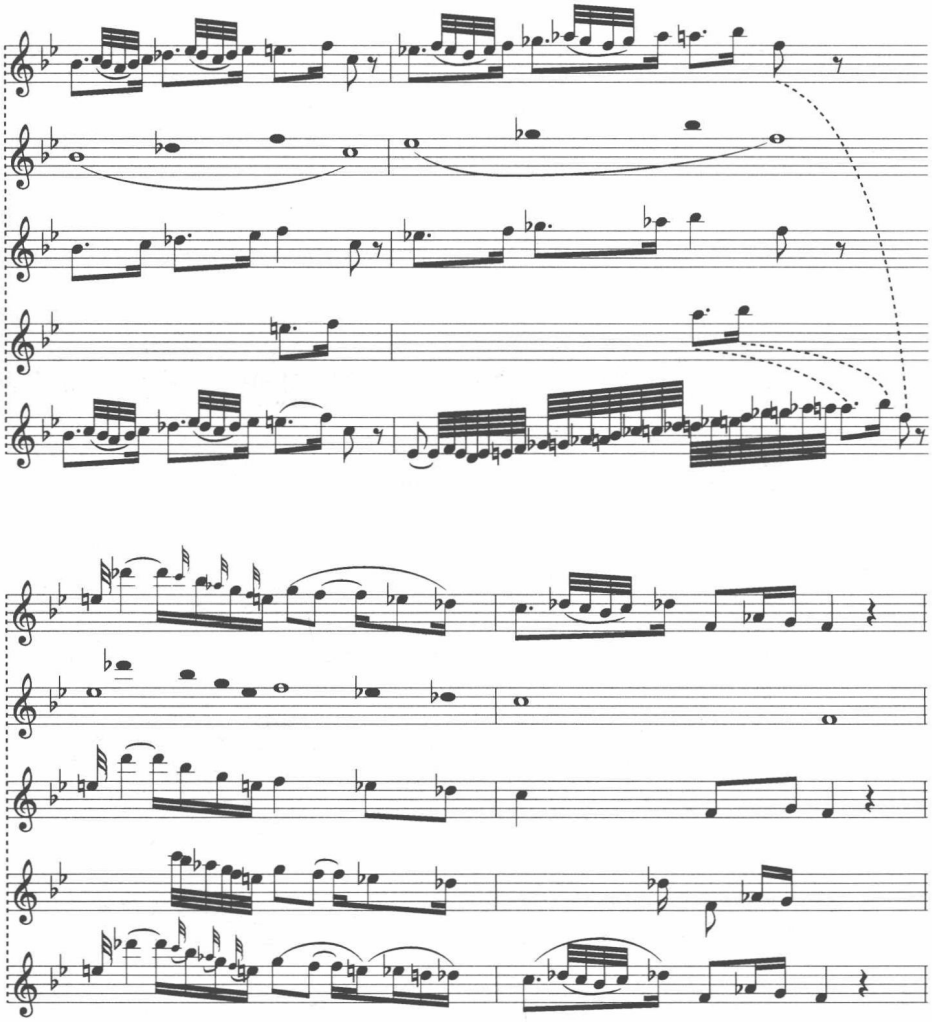
例 41 则是个十分突出的“多层装饰”的例子。“原型”是指在乐曲中这一主题第一次出现的形态，实际上已是“第三层次”的装饰了。最后一行是第二次出现的更复杂形态。

此例堪称为莫扎特将“三和弦”和“音阶”进行多层次装饰从而构成复杂旋律的杰出范例。从骨架音来看，这一旋律的基础已简单到无以复加的程度。但正从这一基础出发，莫扎特首先(第一层次)是把骨架中的所有和弦音都用音阶联接了起来，但完全保持了原来的骨架的基础。第二层次的装饰则

是在第一层次的基础上增加倚音、波音和经过音(以倚音为主)。第三层次的装饰完成了主题第一次呈示的形态。与第二层次相比较,主要增加回音的装饰性。第四层次是在第三层次基础上的进一步复杂化,增加了更多装饰性小音符,包括波音、倚音、回音等等。尤其增加了复杂节奏的半音化经过句,使乐句变得尤其枝繁叶茂。

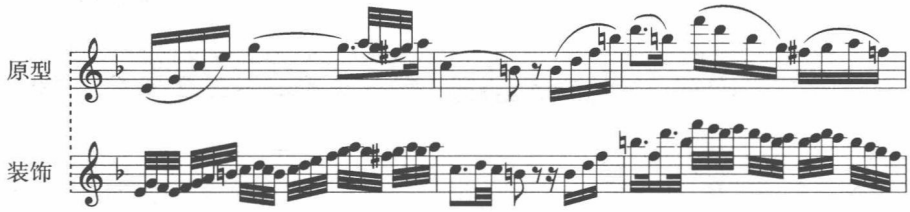
例 41:莫扎特《B♭大调钢琴奏鸣曲》(KV.332)第二乐章

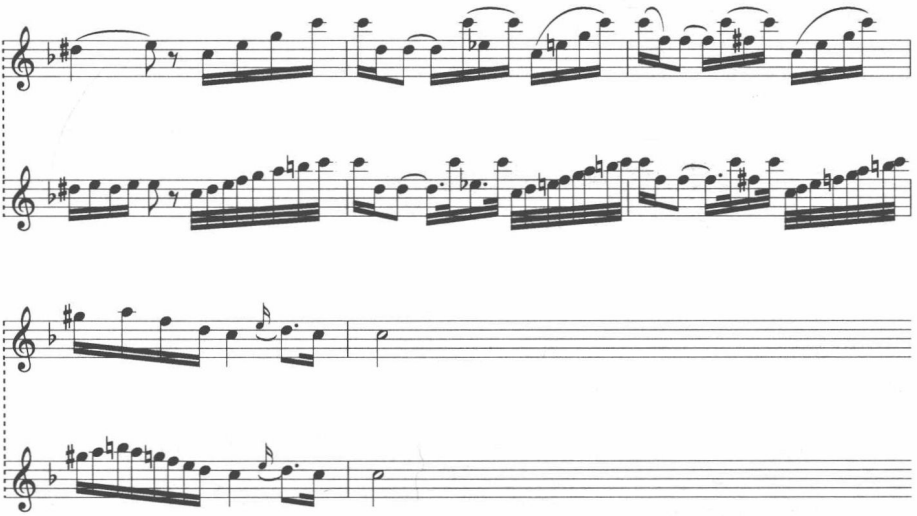




例 42 则运用另一种不同的装饰手法：以增加带回音的华彩性的经过音(音阶)的方式，同时，将平均的十六分音符改变为附点节奏，使音乐向前推进。

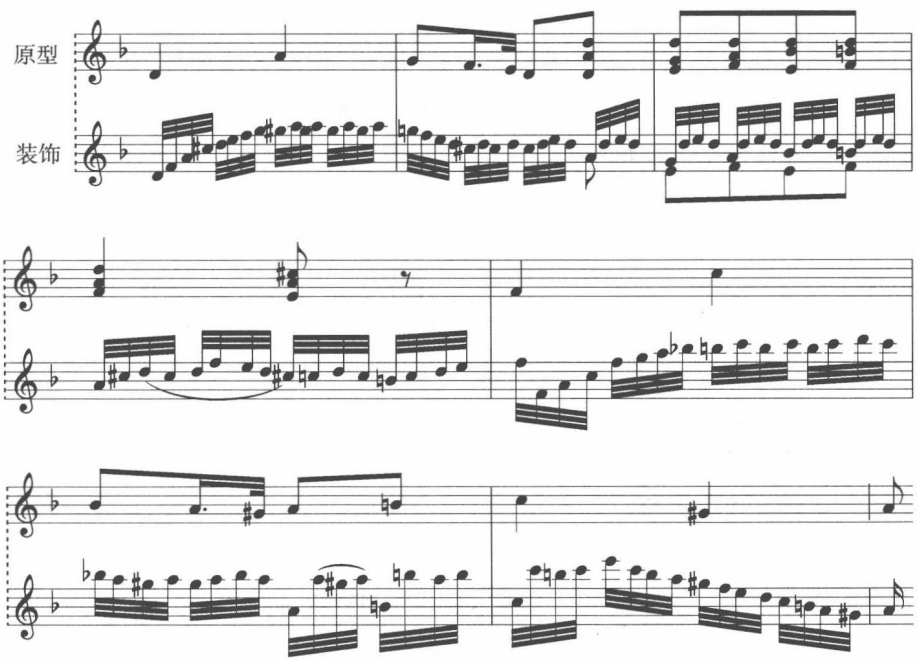
例 42：莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》(KV.309)第二乐章



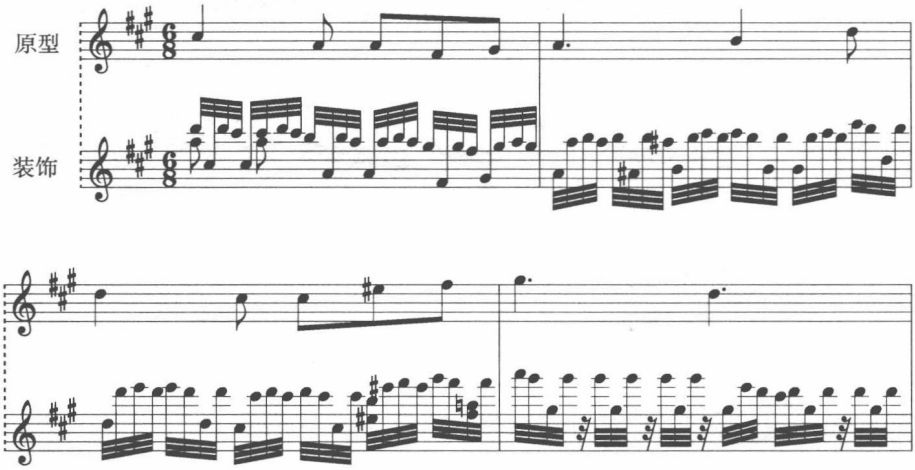


贝多芬的旋律装饰手法则更直率质朴。以和声为基础的旋律被以同样和声为内核的装饰音流所填补,并且保持着原本旋律中的每一个骨干音。

例 43:贝多芬《D 大调钢琴奏鸣曲》(Op.28)第二乐章



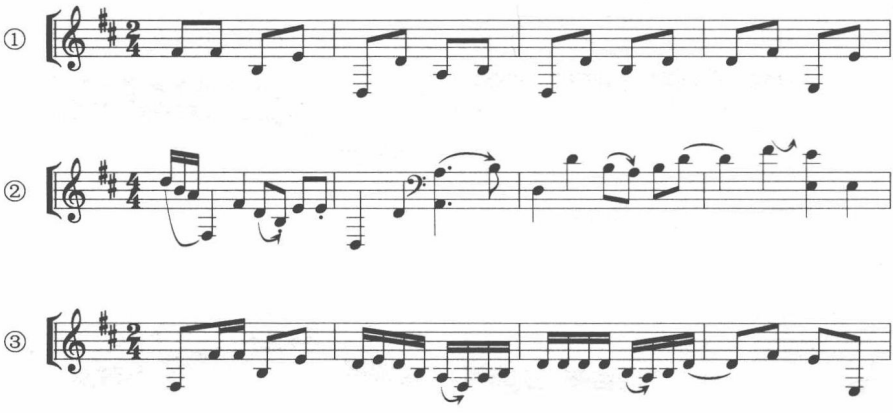
例 44：贝多芬《B♭大调钢琴奏鸣曲》(Op.106)第三乐章

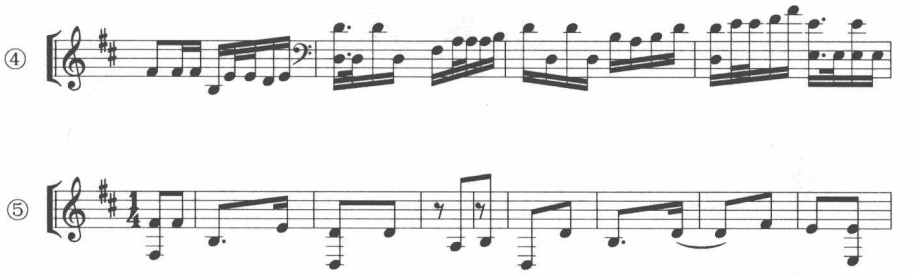


但上述两例的做法亦略有不同。尽管都保持原有旋律的基本骨架，例 43 多用颤音和助音，即与旋律音位相接近的邻音进行装饰，长音处则用音阶或分解和弦予以连接。例 44 则把装饰音流分为相隔八度的两个层次。下层完全保持原主题的音位和基本节奏，上层则在高八度以不同方向的波音（ ⁓ 或 ⁓ ）进行修饰。

这种装饰方法与中国民间音乐中的“加花”装饰比较接近，尽管使用的语汇不同。比如江南丝竹中的“老六板”、“中六板”、“花六板”，就是以不同的速度层层加以装饰的。

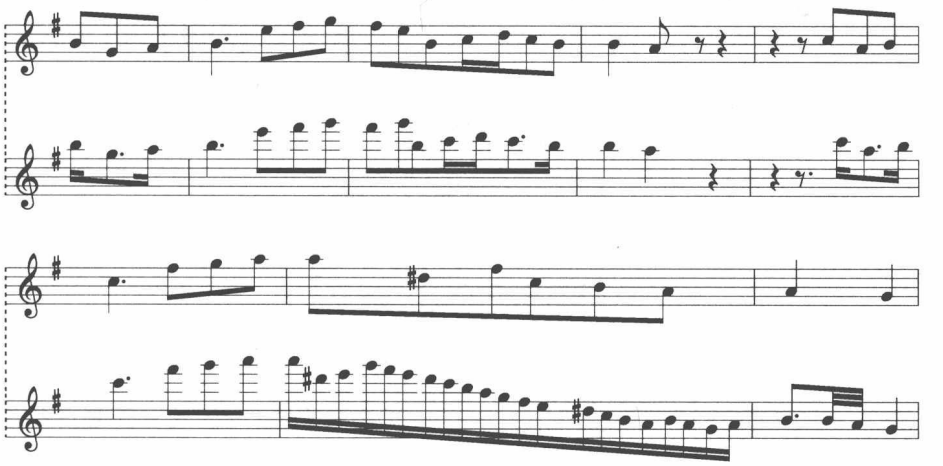
例 45：筝曲《老八板》的不同风格变形





贝多芬以后的浪漫主义作曲家较少在旋律本身精雕细刻加以装饰，而更多地在旋律的某个特定部位进行华彩性的、更为华丽的装饰。

例 46：肖邦《E 小调第一钢琴协奏曲》第一乐章

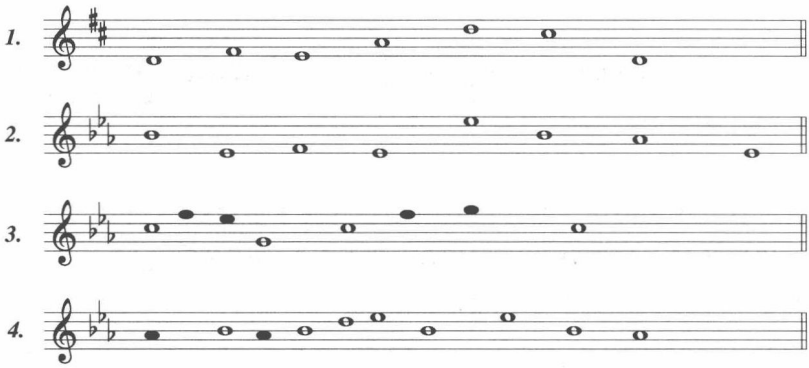


小　　结

总之，装饰使旋律有血有肉，或丰腴，或华美，或动人，或回转，是极其重要的创作手段。不同的时代，使用不同技术写作，必定会采用不同的装饰手段。但我们从古典主义大师的范例中，可以学习到旋律装饰的某些基本原则和技巧，这对于当代音乐创作（即使用现代技术写作）仍不失启示作用。

习　题　四

以下列骨架为基础，分层装饰，逐层递增，形成完整旋律。

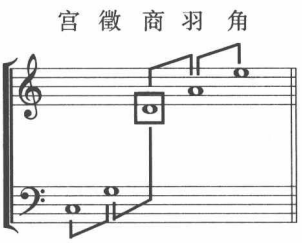


第二章　调　　式

第一节　五声调式

五声调式最初由“三分损益法”求得的“五度相生律”产生。以“商”音为中心，向上向下构成五度连续。

例 47：五度相生律

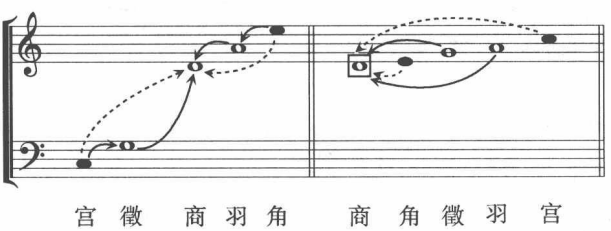


上述任何一个音高的振动体，增加其长度的三分之一，得下方五度。减去其长度的三分之一，得上方五度。

这五个音以任何一音为主音，可得五种五声音阶。

1. 商调式

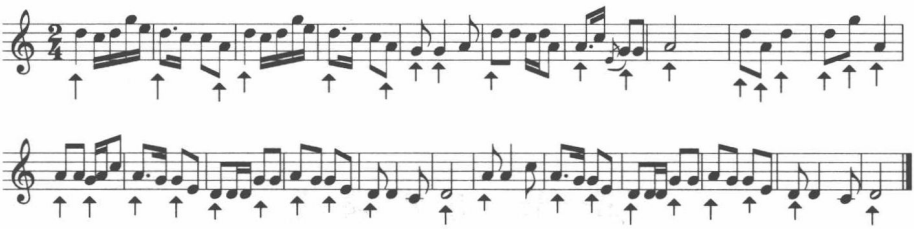
例 48：商调式



如例 48 所示，商音居“五度相生”之中位。上、下五度为一级支持音（羽、徵）；角对羽，宫对徵同样也是一级支持音关系。角对商及宫对商则形成二级支

持音关系。因为商调式内部形态特别均衡，成为汉族五声调式中占主要地位的调式。中间乐句落音一般在主音(商)的一级支持音(羽、徵)，较少落在二级支持音(宫、角)上面。乐曲最后终止音一定落在商音上。

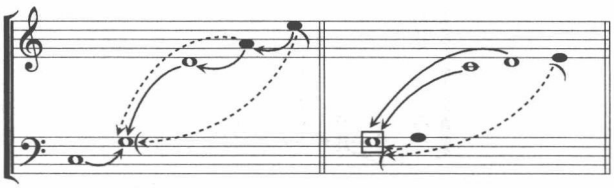
例 49：湖北民歌《绣荷包》



例 49 是典型的由羽、徵支持的商中心。几乎所有重要节奏位置完全由这两个音占据，并且清楚地表现出商的中心位置。

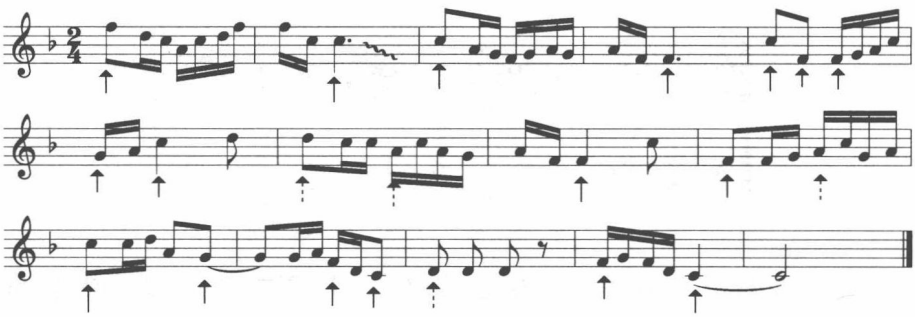
2. 徵调式

例 50：徵调式



徵调式内部不如商调式均衡，但不均衡有不均衡的长处。作为中心的徵音上下两方有一级支持音商与宫的强有力支持，因而十分稳定。羽音为二级支持音。角音则离得较远，不起什么支持作用。因此，在重要乐句结束音上，落在徵、商、宫上的情况最普遍，乐曲最后落在徵音。

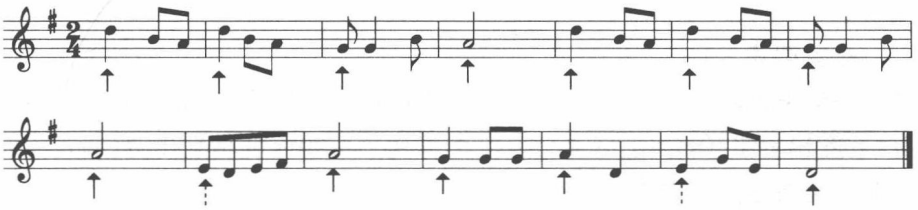
例 51：河北民歌《火烧战船》



例 51 十分明显地以宫与商这两个一级支持音支持主音徵。但在宫与商

之间，宫音的支持作用更重要，称为“偏宫型徵调”。

例 52：陕西民歌《十杯酒》

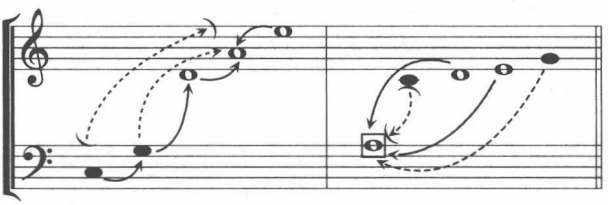


与例 51 不同，例 52 尽管也以宫与商支持徵，但以商更为重要，因而称为“偏商型徵调”。

“偏宫型徵调”倾向阳性，“偏商型徵调”倾向阴性。

3. 羽调式

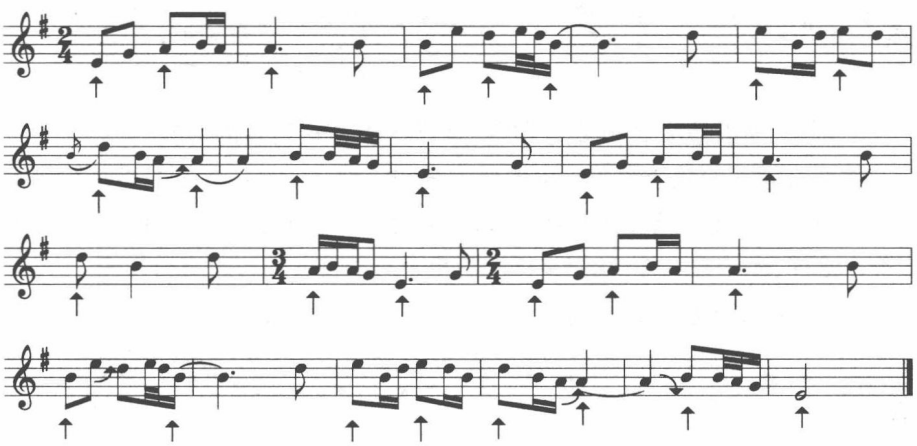
例 53：羽调式



宫　徵　商　羽　角

羽调式实际完全是徵调式的倒影，两调内部关系恰好相反。在羽调式中，一级支持音为角和商，二级支持音为徵。宫音离得最远，通常只作经过音运用，很少起支持作用。

例 54：湖南民歌《马桑树儿搭灯台》

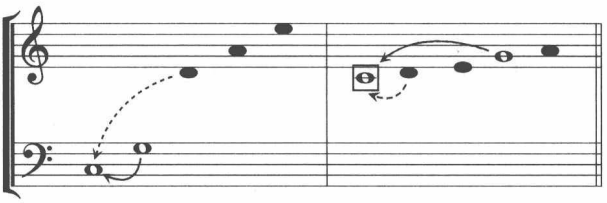


羽调式中，支持音无论偏重角或商，并不影响调式色调的阴阳性质的变化。这一点是与徵调式不同的。

4. 宫调式

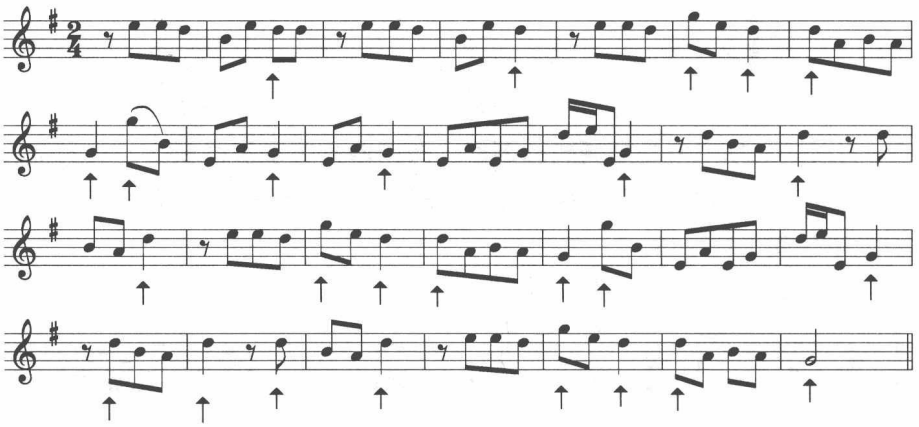
在五声音阶中，宫调式是个十分特殊的调式。因为，宫调式的构成不仅有“五度相生律”的作用，还有“纯律”的作用。按照五度相生律，宫调式的内部关系应当是：

例 55：宫调式



按此图式，宫音应当只得徵音的独家一级支持和商音的独家二级支持。羽音与角音都离得较远。这类宫调式可称为“非角型宫调”。

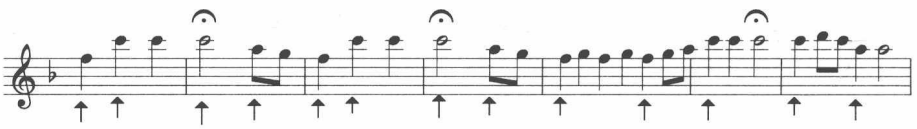
例 56：东北民歌《绣红灯》

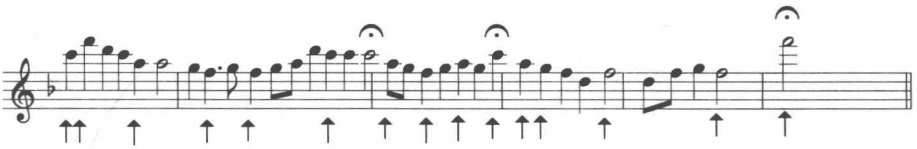


上例中，所有重要音符非宫即徵，其已获徵音对宫音的“独家支持”。

然而宫调又与纯律相关。中国最古老的乐器之一——琴即是按纯律排定十三琴徽的位置的。按纯律原理，宫调则成为五声音阶中唯一带有大三和弦的音阶。这样，除徵音之外，我们又可发现角音对于宫音的特殊支持作用。

例 57：古琴曲《梅花三弄》

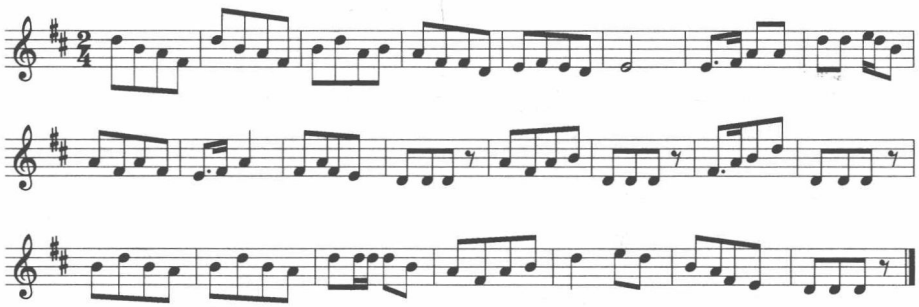




同绝大多数古琴曲一样,《梅花三弄》有着多种迥然不同的打谱版本。这里的样式只反映大致音高,节奏完全可作不同处理。由于这段音乐均由泛音演奏,其中“角”即上方大三度音对“宫”的支持就是显得尤其突出。这类宫调不同于“五度相生型宫调”或“非角型宫调”,是以“宫-角-徵”作为调式骨架。

民歌中也有实例。

例 58:江苏民歌《杨柳青》



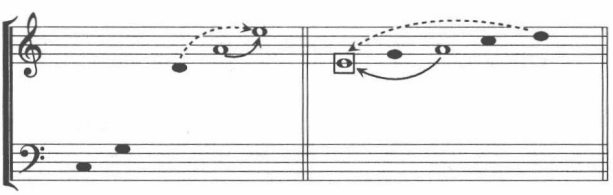
例 58 同样表现出十分清晰的“宫-角-徵”主体旋律骨架。

这类宫调,可称为“纯律型宫调”,或“角型宫调”。

5. 角调式

角调式的内部结构是宫調式的倒影。

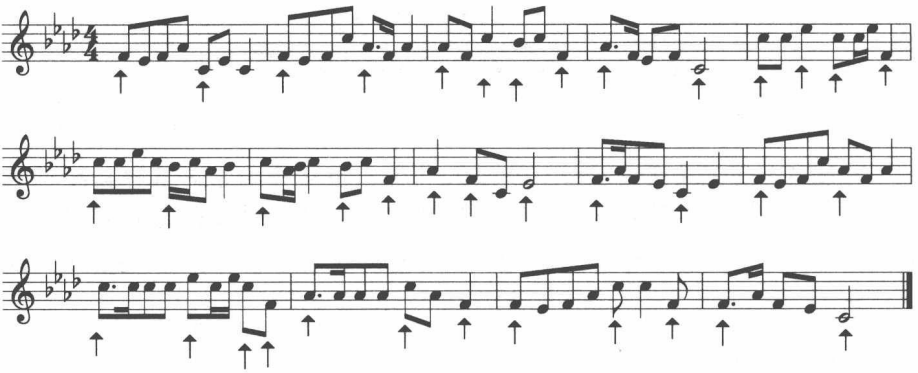
例 59:角调式(非宫型)



这类角调以羽音为主要的一级支持音,以商音为次要的二级支持音,不强调宫音的支持作用,是“非角型宫调”的倒影:可称为“非宫型角调”。

由于这类角调强调羽、商的支持作用,偏向阴性。

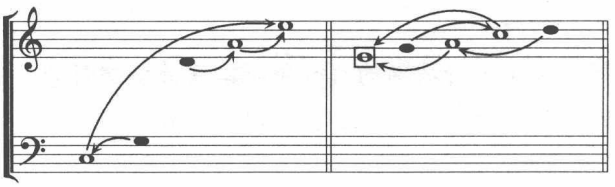
例 60:湖南民歌《一根竹竿容易弯》



例 60 除极少数主要节奏位置(五次宫音、三次徵音)之外,其余所有重要的节奏位置中角与羽处于绝对优势。这类角调也可称为“羽性角调”。

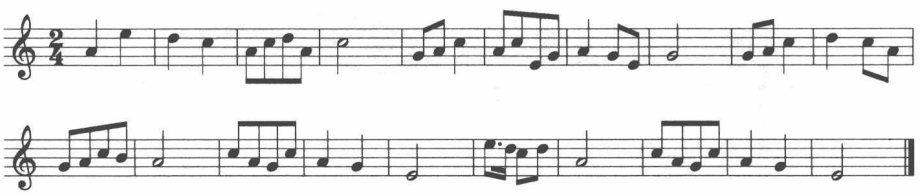
另有一类角调却恰如“角型宫调”的倒影一般,形成“宫羽性角调”。宫音同羽音被一起强调到一级支持音的位置上。由于徵与宫、商对羽皆属五度支持关系,也都作为角音的二级支持音。

例 61:角调式(宫羽型)



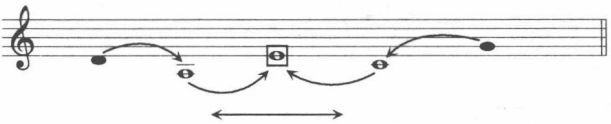
“宫羽型角调”由于宫音倾向阳性,羽音倾向阴性,二者各有徵、商支持,二者又独立地支持角音,由此在内部达到了奇妙的阴阳平衡。

例 62:江苏民歌《马灯调》



例 62 充分表明了宫羽并重的对角的支持关系。同时,徵→宫结成一体,商→羽又结成一体,形成角的两翼。这种内部的“阴阳交合”是其他调式中少见的。

例 63："角"的两翼



小　　结

上述宫商角徵羽五声调式的内部结构关系，仅指其最本质关系而言，并非每首旋律都严格按其相互关系的总规律分类。创作需要的是个性，是特征。但在总结一般规律时，必然排除绝大部分独具个性的特征。这是每位作曲家在进行创作时需要首先明了的。

习　题　五

按下列开端及指定调式写作构成完整乐段的旋律。

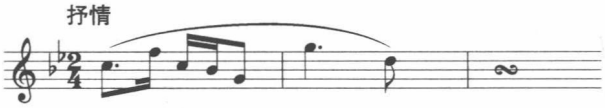
自由地

1. (羽调式)

欢愉

2. (宫调式)

抒情

3.  (商调式)

缓慢

4. (宫羽型角调式)

舒展

5. (非角型宫调式)

悲哀地

6. (羽调式)

活力地

7. (徵调式)

稍慢　田园风

8. (商调式)

山歌风

9. (角调式)

舒展地

10. (徵调式)

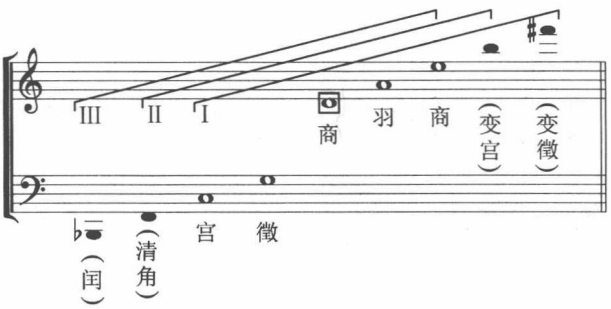
提示：

1. 注意每种调式的一级支持音与二级支持音。
2. 注意分句。
3. 注意每一乐句的落音及相互关系。
4. 注意情绪切题。
5. 注意开端所提示的乐思的呼应、发展与延续。

第二节　汉族七声调式

由五度相生所得音高再向两端延伸，可扩展至以下形态：

例 64：五度相生所得九音列



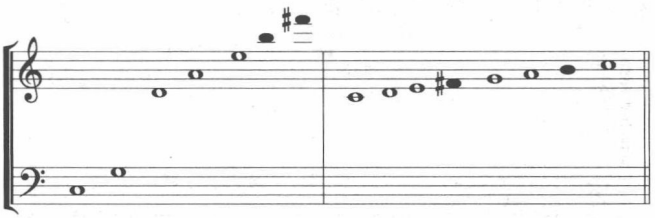
由这九音列中的七声可构成三种音阶，即汉族七声第一调式(俗称“雅乐音阶”，或称“中古调式”)，第二调式(俗称“清乐音阶”，或称“新调式”)，第三调式(俗称“燕乐音阶”，或称燕(宴)调式)。

现分论如下：

1. 第一调式

第一调式由五正音(宫商角徵羽)加两偏音(变宫、变徵)构成,属中华最古老调式之一(尤其是“变徵”之声)。其调式构成为:

例 65:第一调式(五声加变宫、变徵两偏音)



汉族七声第一宫调与利底亚调式表面形态相同,但实质不同,最显著的差别在于:

① 有正音与偏音之别。偏音从不处于乐句重要节奏位置(如:句末、重音、长音等);

② 五正声中任何一音均可成为主音,故可构成五种不同的七声调式:

a. 第一宫调(以宫音为主音)

b. 第一商调(以商音为主音)

c. 第一角调(以角音为主音)

d. 第一徵调(以徵音为主音)

e. 第一羽调(以羽音为主音)

五个调式中,正、偏音的关系不变。

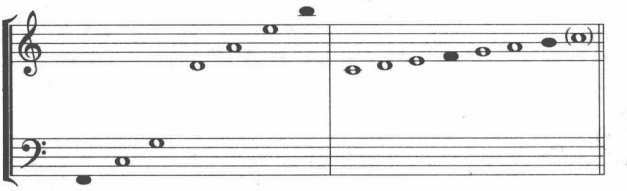
例 66:绥远民歌《小路》

例 66 是典型的在商支持下的徵调式。但由于句末偏音(F♯)—— 变徵的出现,使之构成“第一徵调式”(俗称“雅乐徵调”)。

2. 第二调式

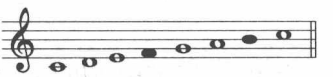
第二调式由五正音(宫商角徵羽)加两偏音(清角、变宫)构成。表面形态与伊奥尼亚调式相同,但实质不同。最重要的差别是清角与变宫处于偏音位置,从不在重要节奏位置上出现,不起主要骨架音的作用。

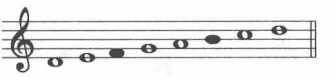
例 67:第二调式(五声加清角、变宫两偏音)

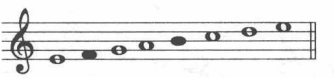


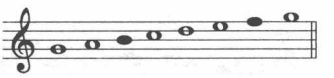
第二调式与第一调式的差别在于将变徵($F^{\sharp}$)换为清角(F)。

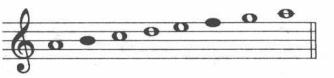
第二调式中每个正音均可成为主音,因而也可构成五种调式:

a. 第二宫调: 

b. 第二商调: 

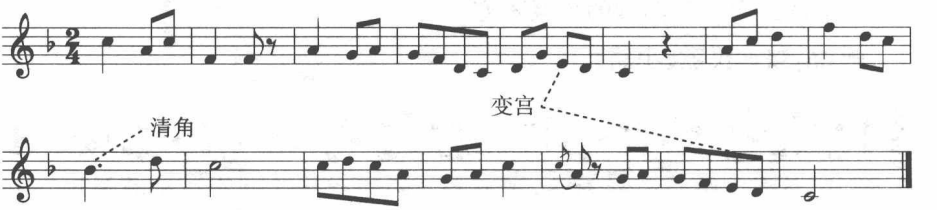
c. 第二角调: 

d. 第二徵调: 

e. 第二羽调: 

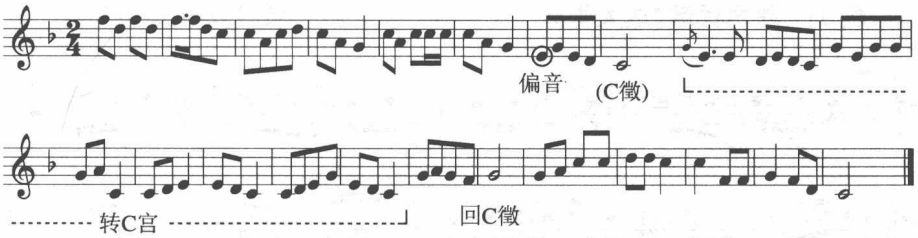
同样,五个调式中,正、偏音关系不变。

例 68:陕北民歌《梳妆台》



例 68 中的偏音皆处于次要节奏位置。若强调过分,则形成转调。

例 69：陕北民歌《四大景》

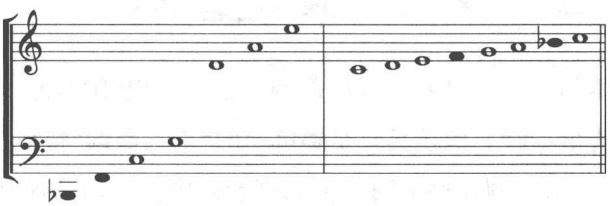


例 69 第一乐句为五声性 C 徵调，由于第 7 小节出现偏音 E(变宫)，构成第二徵调式。从第 9–16 小节隐去正音 F(宫)，强调偏音 E(变宫)，构成转调到 C 宫(同主音异宫转调)，然后 17–23 小节又回到以 F 为宫的 C 徵调上。由此可见，强调偏音即可形成转调。

3. 第三调式

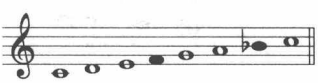
第三调式由五正音(宫商角徵羽)加两偏音(清角、闰)构成。表面形态与密克索利底亚调式相同，但实质也不同。主要区别也在于正音与偏音之别。

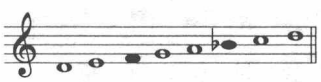
例 70：第三调式（五声加清角、闰两偏音）

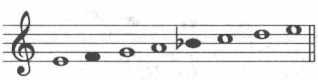


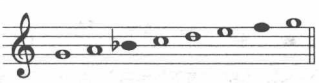
与第二调式相比较，第三调式则是将变宫替换为闰。

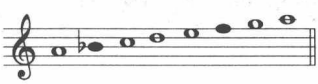
第三调式中每个正音亦均可成为主音，可构成五种不同调式：

a. 第三宫调 

b. 第三商调 

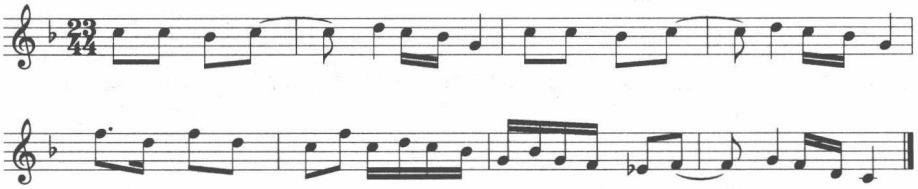
c. 第三角调 

d. 第三徵调 

e. 第三羽调 

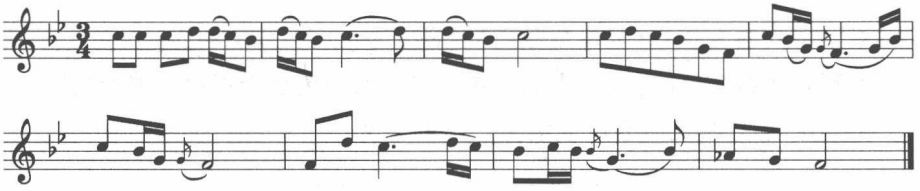
在五个调式中，正、偏音关系不变。

例 71：陕西民歌《送大哥》



例 71 末尾的“闰”($E^{\flat}$)很具第三调式特征。但由于全曲中清角($B^{\flat}$)被强调而“角”(A)未出现，故亦可能被看作“第二商调式”。在这种情况下，这一例具有双解性(第三徵调或第二商调)。

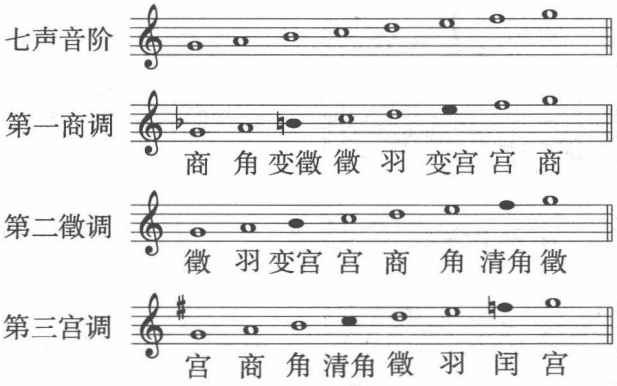
例 72：广西壮族民歌《眯眼梦见妹》



例 72 主体部分是纯粹的 F 五声徵调。最后出现“闰”($A^{\flat}$)，虽然不曾出现另一偏音(清角—$E^{\flat}$)，但还具有足够鲜明的“第三徵调”特征。

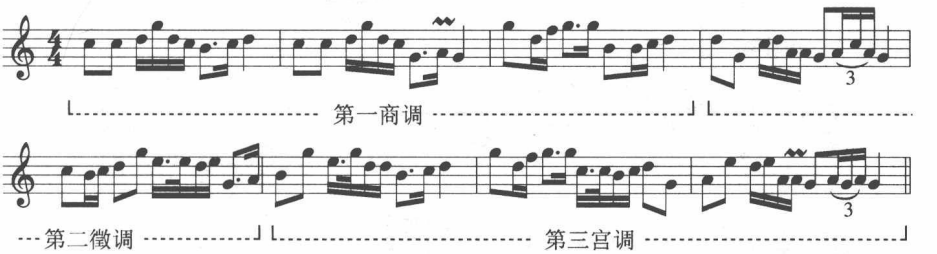
第一、第二、第三可并存于同一个七声音阶中。只需变换其正偏音之间关系，则可使二者互换。

下面是七声音阶内的三种调式转换音阶：



例 73 是在同一七声音阶内三个调式转换的实例：

例 73：三调式转换



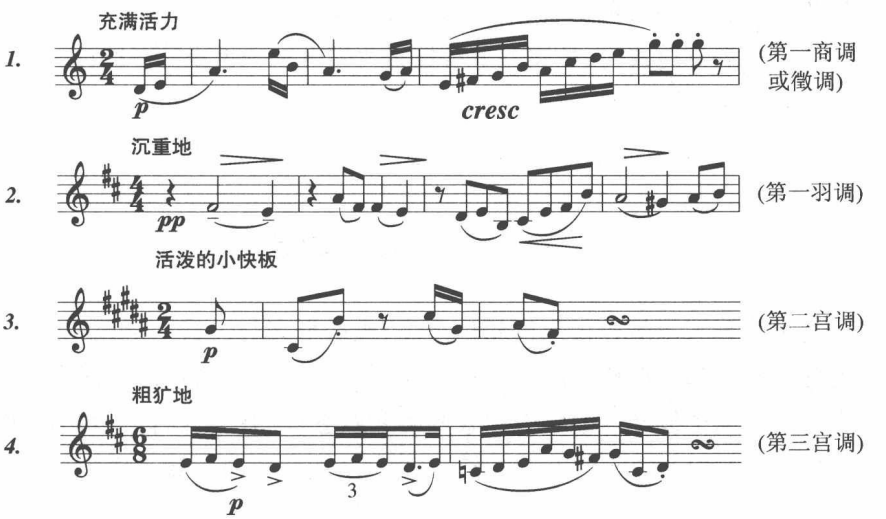
例 73 的第 1–3 小节以 G–A–C–D–F 为正音，因而属第一商调，虽有 B出现，但属变徵偏音。第 4–5 小节转变为 E 为正音，因而属第二徵调，第6 小节起，B 转变为正音，F 反变为偏音（闰），C 也变为清角，调式相应转为第三宫调。

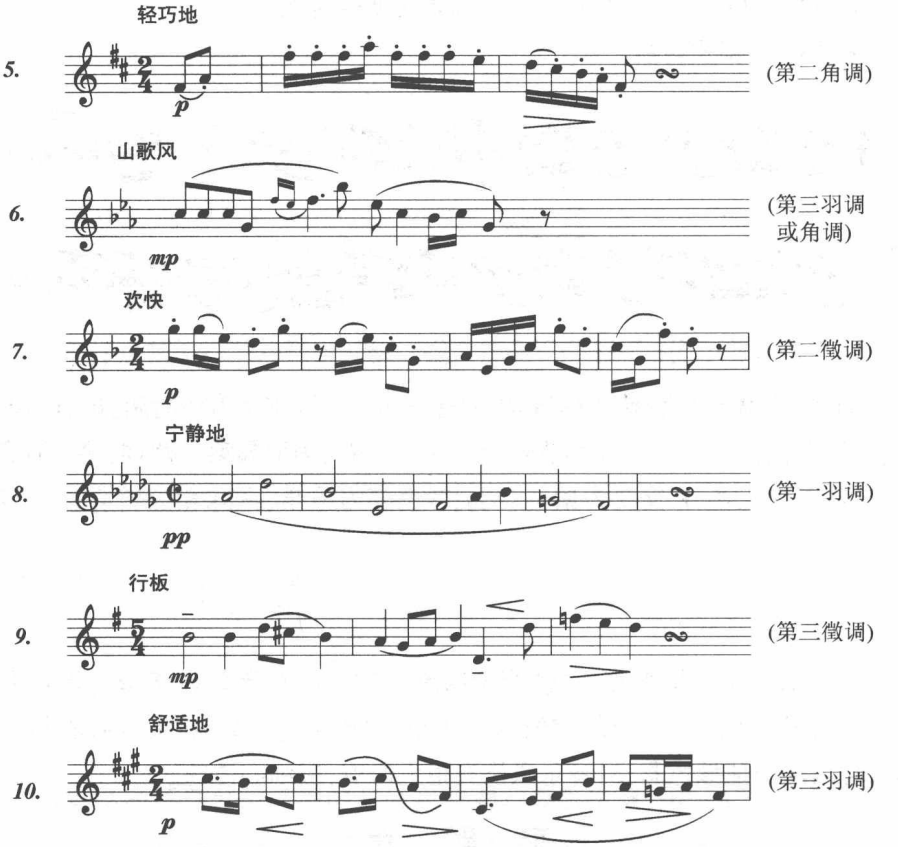
小　　结

汉族七声调式历来有“黄钟八十四旋宫”之说，实质是在于每个半音上的调式转换。“雅乐”（变徵）、“清乐”（清角）、“燕乐”（闰）的特征音有着相应的文化内涵与地域色彩，对音乐风格有很大影响，应细心体味。

习　题　六

按下列开端及指定调式，写作完整旋律。





提示：

1. 先写出应采用的调式音阶，分清正音及偏音。
2. 决定主要支持音，包括重要节奏位置及句末停顿长音的可能性。
3. 乐句清晰，情绪准确，调式清楚。

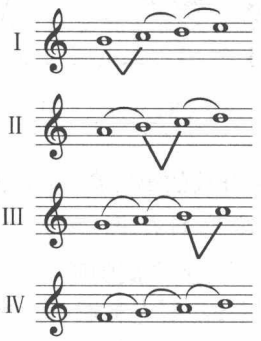
第三节　中古七声调式

中古七声调式虽然也由五度相生产生，表面形态与汉族七声调式无异，但在内部结构上却与汉族七声调式极不相同。汉族七声调式的内部骨架是五声音阶加上两个偏音，而中古调式则由相距五度的两个四音音列结合而成。了解这一结构上的区别十分要紧，因为这个关键之点导致了中国汉族七

声调式与西方中古七声调式之间在风格上的根本差异。

构成全部中古七声调式的基本四音音列有四个。它们是：

例 74：中古七声调式的四个基本四音音列



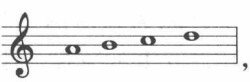
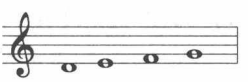
音列Ⅰ：1+2+2，即小二度—大二度—大二度。

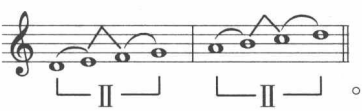
音列Ⅱ：2+1+2，即大二度—小二度—大二度。

音列Ⅲ：2+2+1，即大二度—大二度—小二度。

音列Ⅳ：2+2+2，即大二度—大二度—大二度。

这四个音列的基本趋向是由收缩而开放，由阴暗而明亮，由阴而阳。Ⅰ与Ⅱ属阴性，Ⅲ与Ⅳ属阳性。由于每个音阶由两个四音列构成，它们也呈现出不同的阴阳性质来。

构成中古七声调式的方法，是先产生上四音列，再在其下方五度开始构成另一个四音列。两者相接，形成完整的调式音阶。如多利亚调式，先产生“上四音列”  ，再在其下方五度产生相同结构的另一个“下四音列”  ，把二者结合，则是多利亚调式：



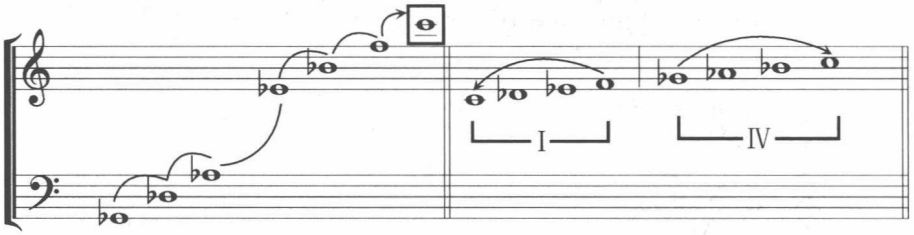
。

由此可见，多利亚调式是由两组“音列Ⅱ”结合而成的。

其他六种中古调式音阶都按同样法则由各组不同音列结合而成。每个音阶中的上四音列趋向向上倾斜，下四音列趋向向下倾斜。

1. 洛克利亚调式

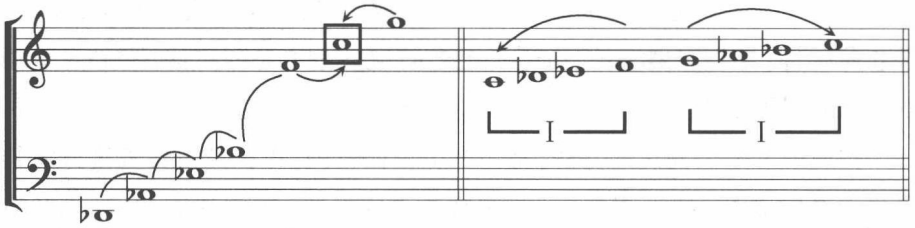
例 75:洛克利亚调式的构成



洛克利亚是个十分特殊的调式。其上四音列是最开放的第四音列(全部由大二度构成),下四音列都是最收缩的第一音列(小二度在下,且有小三度 C–E♭)。阴阳交合,阴下阳上,呈“否”卦状。这个调式上半截明亮,下半截阴暗;上半截带有三全音,下半截又是小二度在下,很富色彩。总体来说,洛克利亚调式接近小调式或羽调式,属阴性类调式,但由于音阶的五度音被降低,不具备传统概念上的上方五度音“属音”支持,所以,长期以来很少被使用。肖斯塔科维奇《音乐瞬间三首》之一曾有使用。

2. 弗里几亚调式

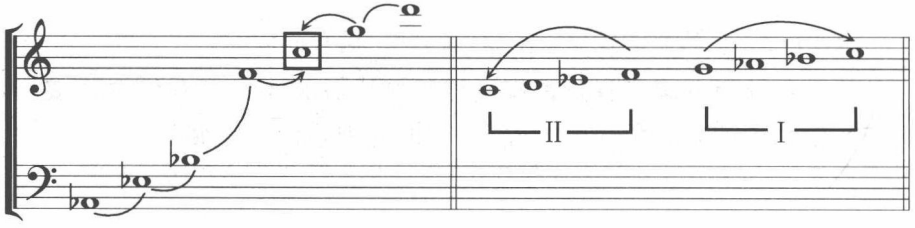
例 76:弗里几亚调式的构成



弗里几亚比洛克里亚使用得普遍得多。也许因为它由两组相同的、最具阴性的“音列 I ”构成,主音又具上方五度与下方五度的支持,因而被认为是最具小调特性的调式。由于弗里几亚调式而产生的“弗里几亚终止”在调式和声中也处于重要地位。

3. 爱奥尼亚调式

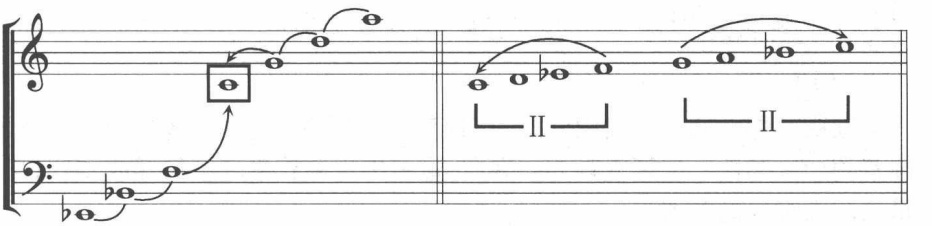
例 77:爱奥尼亚调式的构成



爱奥尼亚调式即“自然小调”。上四音列Ⅰ与下四音列Ⅱ均属阴性音列，但由于下方音列主音上方二度音升高，成为大二度，色调上比弗里几亚明亮些。

4. 多里亚调式

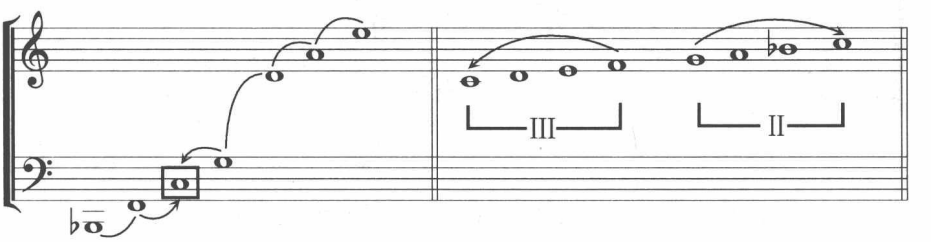
例 78：多利亚调式的构成



多利亚调式的形态表现出它内部高度协调性，不仅由两个相同的音列Ⅱ构成，而且主音也居于五度循环圈的中心位置。与五声音阶中的商调式一样，它是中古七声调式中最平衡的一个调式。事实上，在所有中古调式中，这也是产生最早的一种。因为其主音上方的三度为小三度（C–E♭），通常也认为是阴性调性。

5. 密克索里底亚调式

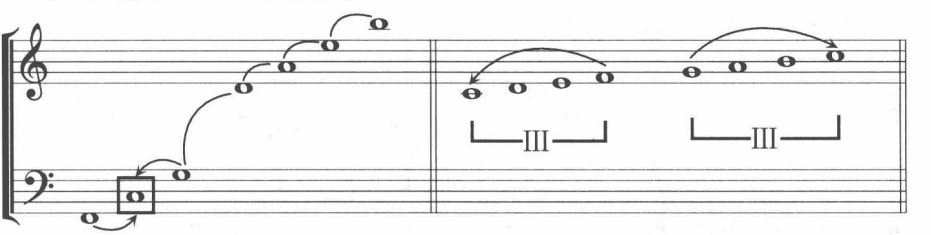
例 79：密克索里底亚调式的构成



在密克索里底亚调式中，首次出现了音列Ⅲ。这意味着调式色彩由阴转变为阳。但由于上四音列Ⅱ仍属阴性，所以这是阳性较弱的一个调式。

6. 伊奥尼亚调式

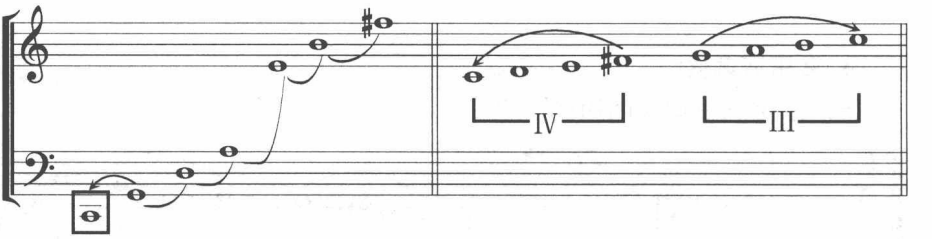
例 80：伊奥尼亚调式的构成



由同具阳性的两组音列Ⅲ构成的伊奥尼亚，即后来使用最普遍的自然大调式。

7. 利底亚调式

例 81:利底亚调式的构成

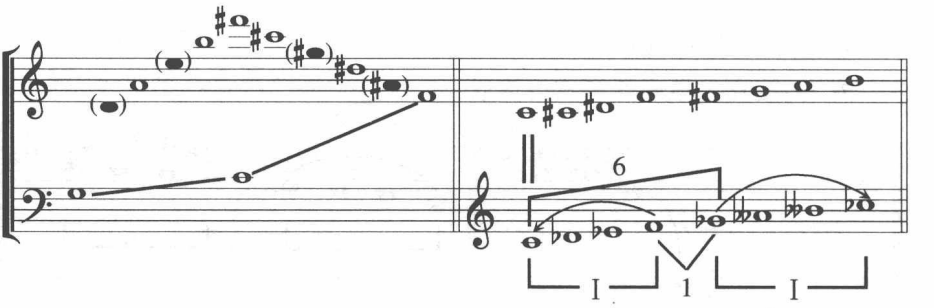


利底亚调式乃由最具阳性的音列Ⅳ居下四音列位,上四音列则是典型阳性音列(“大调性”)的第Ⅲ音列。因此,这是中古调式系列中最开放、最明亮、最具阳性特征的调式。

中古调式只有上述七种,但从逻辑上推论,还应有两种理论上存在的调式:倍洛克里亚(极阴),倍利底亚(极阳)。

8. 倍洛克里亚调式

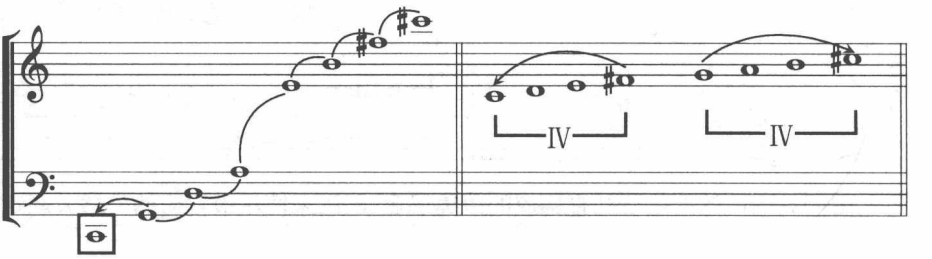
例 82: 倍洛克里亚调式的构成



这个音阶是在理论上构成的。在五度循环圈中, 以 C 与 F♯三全音为轴心,对称地在相应位置上略去四音构成。它亦是音列 I 在相距三全音(轴心 C–F♯)上结合而成,因而称为“倍洛克里亚”,是“极阴”调式。

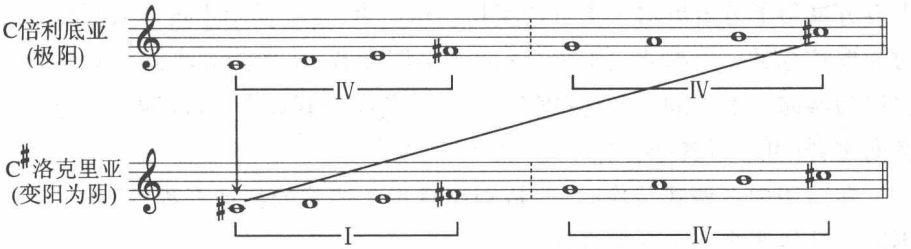
9. 倍利底亚调式

例 83:倍利底亚调式的构成



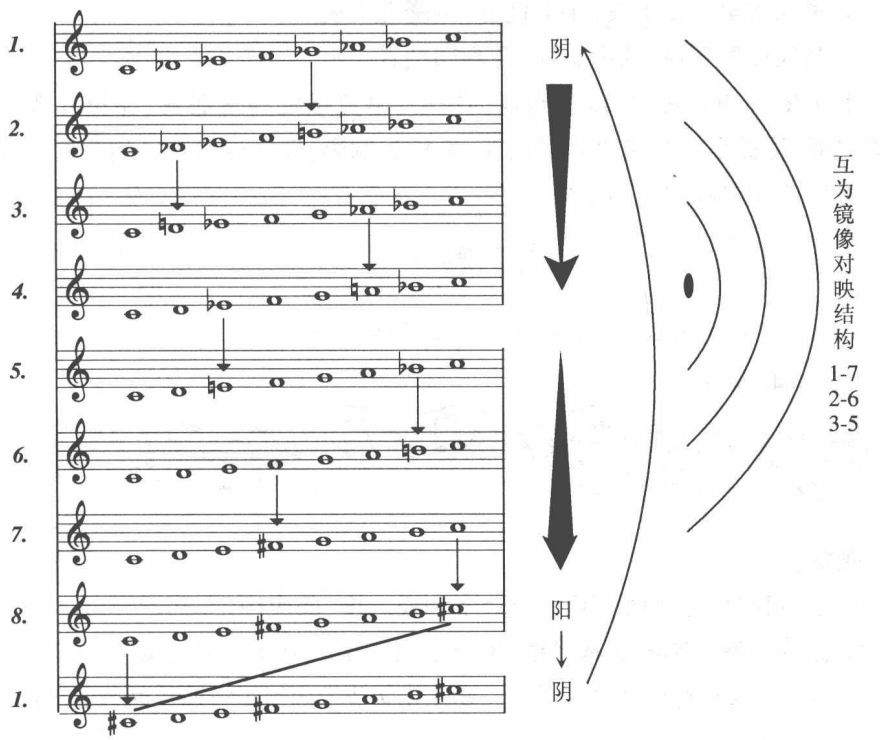
倍利底亚调式是在利底亚之上再增加一个五度，构成由两组音列Ⅳ连接而成的极阳调式。“极阳而变阴”。在倍利底亚之中包含着洛克里亚，将 C 升高半音为升 C，即成为高半音的 C♯洛克里亚。

例 84：倍利底亚与洛克里亚的转换



现将“五度圈”内的八个调式之“阴阳转换”表示如下。

例 85：中古调式阴阳转换圈



如此循环往复，可在十二个音位上完成九十六个中古调式的阴阳大循环。

小　　结

所有中古调式的结构特点均与分为上、下两片相关。无论哪个调式，上四音列向上方主音倾斜，下四音列向下方主音倾斜。这又自然构成了主音的上方五度与下方五度对于主音的支持。这一点，是在运用中古调式写作时随时需要注意的。有些音，如利底亚的升高四度音，从功能大小调的观念看会误以为倾向于上方的半音(五度音)。但在利底亚调式中，升高四度音应向下倾向主音(可经过其他音)。

在运用中古调式写作时，要特别注意每个调式的特征音程(即从主音到不同于其他调式那个音的音程)：

1. 洛克里亚五度(减五度)——降低五度音；
2. 弗里几亚二度(小二度)——降低二度音；
3. 多利亚六度(大六度)——升高六度音；
4. 密克索里底亚七度(小七度)——降低七度音；
5. 利底亚四度(增四度)——升高四度音。

七个中古调式音阶，以多利亚为中心，洛克里亚与里底亚，弗里几亚与伊奥尼亚，爱奥尼亚与密克索里底亚，互相为倒影，即镜像对映结构。这一现象可看作调式内部的阴阳倒置。

习　题　七

一、按下列开端及指定调式，写作完整旋律。

题解：

1. D 多利亚，可转调，但要注意“多利亚六度”的应用。
2. 保持宁静平和的圣咏风格，不要采用小于八分音符的时值。
3. 注意题内节奏组合的多样性。要在 4/4 节拍内组织非四拍的节奏单位。

题解：

1. F 弗里几亚，第 2 小节 E♮ 是和声小调。可转调或离调，但随时注意弗里几亚与和声小调的交替。注意使用“弗里几亚二度”。

2. 心中先想好和声骨架。旋律起伏要有组织。

3. 安排好高潮与退潮。

3. *Allegro* *mf*

题解：

1. D 利底亚，注意“利底亚四度”的应用。

2. 节奏不要填得太满，注意留出空间。从“减法”想办法，找出新的节奏形态与动机材料。

4. *Allegro con brio* *f*

题解：

1. F ♯密克索利底亚，注意降低七度音的应用。

2. 处理好 7/8 拍的节奏，在 2+2+3，3+2+2，2+3+2 及其他组合方式中寻找节奏的变化。

3. 注意休止符的应用。

5. *Freely* *pp*

题解：

1. C 洛克里亚。

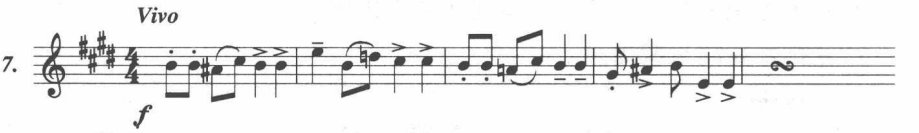
2. 题中只是一个中心音“C”，其余音符均围绕 C 回转。继续下去，先写下骨架音，再写装饰。

6. *dolce* *p*

题解：

1. A 多利亚+弗里几亚，注意多利亚六度与弗里几亚二度的交替处理。

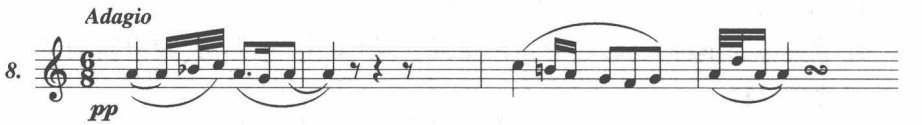
2. 注意乐句之间的非对称长度比例。



题解：

1. E 利底亚+密克索利底亚。注意利底亚四度与密克索里底亚七度的交替。

2. 旋律具乡间舞蹈风味。

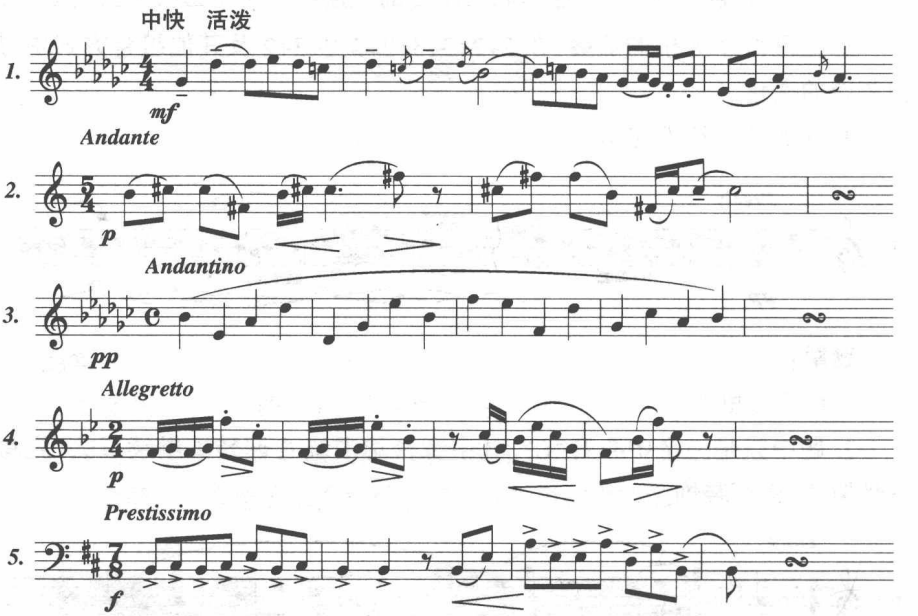


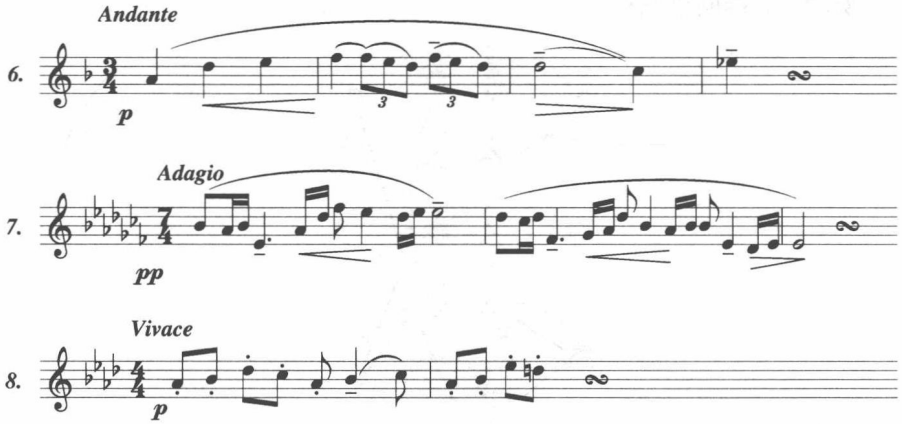
题解：

1. A 弗里几亚+爱奥尼亚。

2. 充分注意节奏的松紧处理。

二、下列各题自行处理调式。





第四节　大小调式

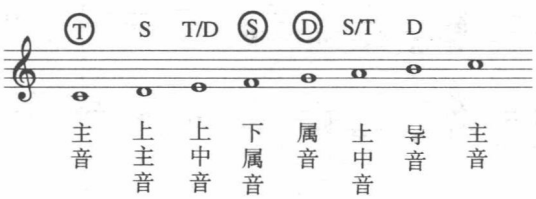
近代西方音乐从七个中古调式中归纳出两个，成为占据统治地位的调式。这就是成为近三百余年西方音乐调式结构基础的大小调。

1. 大调式

大调式由中古伊奥尼亚调式演变而成。从表面结构看，二者完全相同，但内部各音之间的组织关系却并不相同。

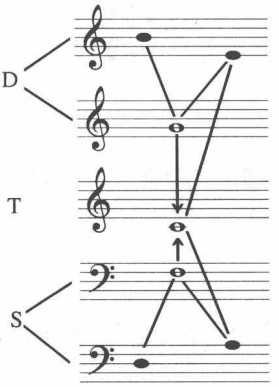
大调式并不像伊奥尼亚那样分成两个四音组，而是按照三和弦的功能关系加以组织。

例 86：大调式各音功能关系



主音是中心，属音（上五度音）从属功能方向支持主音，从属于属范畴的还有导音（七音）和上中音（上三度音）。下属音（下五度音）从下属功能方向支持主音，从属于下属范畴的还有上主音（上二度音）和下中音（下三度音）。大调式的七个音就如同宇宙中的星座一般组织在一个严密的网络结构中：

例87：大调网络结构



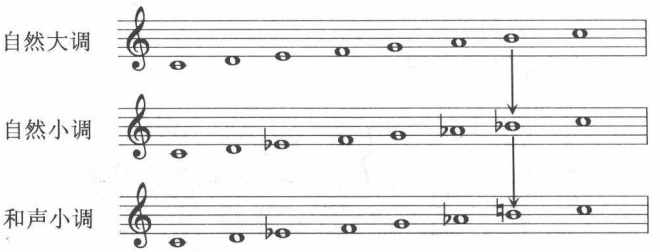
正是这个网络，成为西方音乐从古典主义到晚期浪漫主义的音高结构的基石。

2. 小调式

从自然小调的结构看，表面上与爱奥尼亚调式完全相同，但实际上，在大小调系统中，小调完全被大调所“改造”。

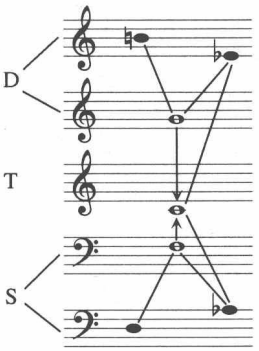
自然小调是密克索里底亚的倒影，弗里几亚是自然大调的倒影。但是，真正与大调“匹配”的，却是借用了大调导音的“和声小调”。

例 88：和声小调的构成



借用大调导音而构成和声小调的最直接原因是功能和声中属七和弦对主和弦的强有力支持。由于导音的升高，使和声小调也完全纳入了“T(主)—S(下属)—D(属)—T”的功能圈中。

例 89：和声小调网络结构



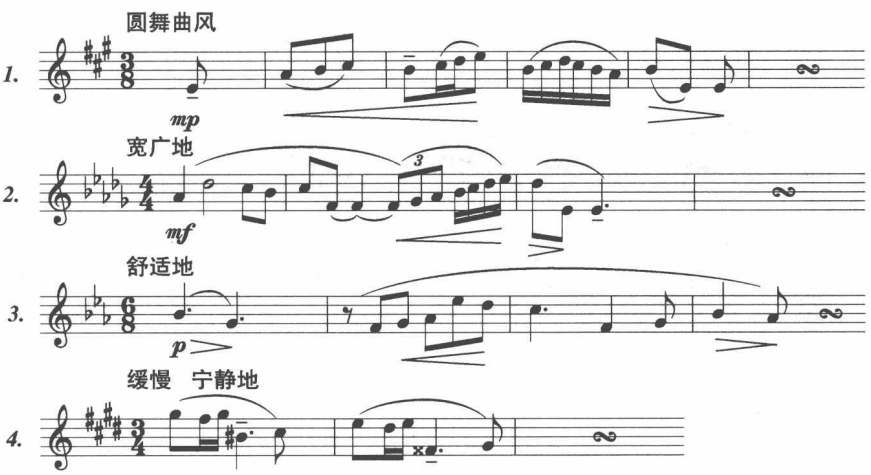
这样，大调与小调实际成为一个调。只有一个大调，小调是大调的影子。随着小调与大调互相更多的“借用”，它们更融合为真正的一个调了。这一点，下章将专门论述。

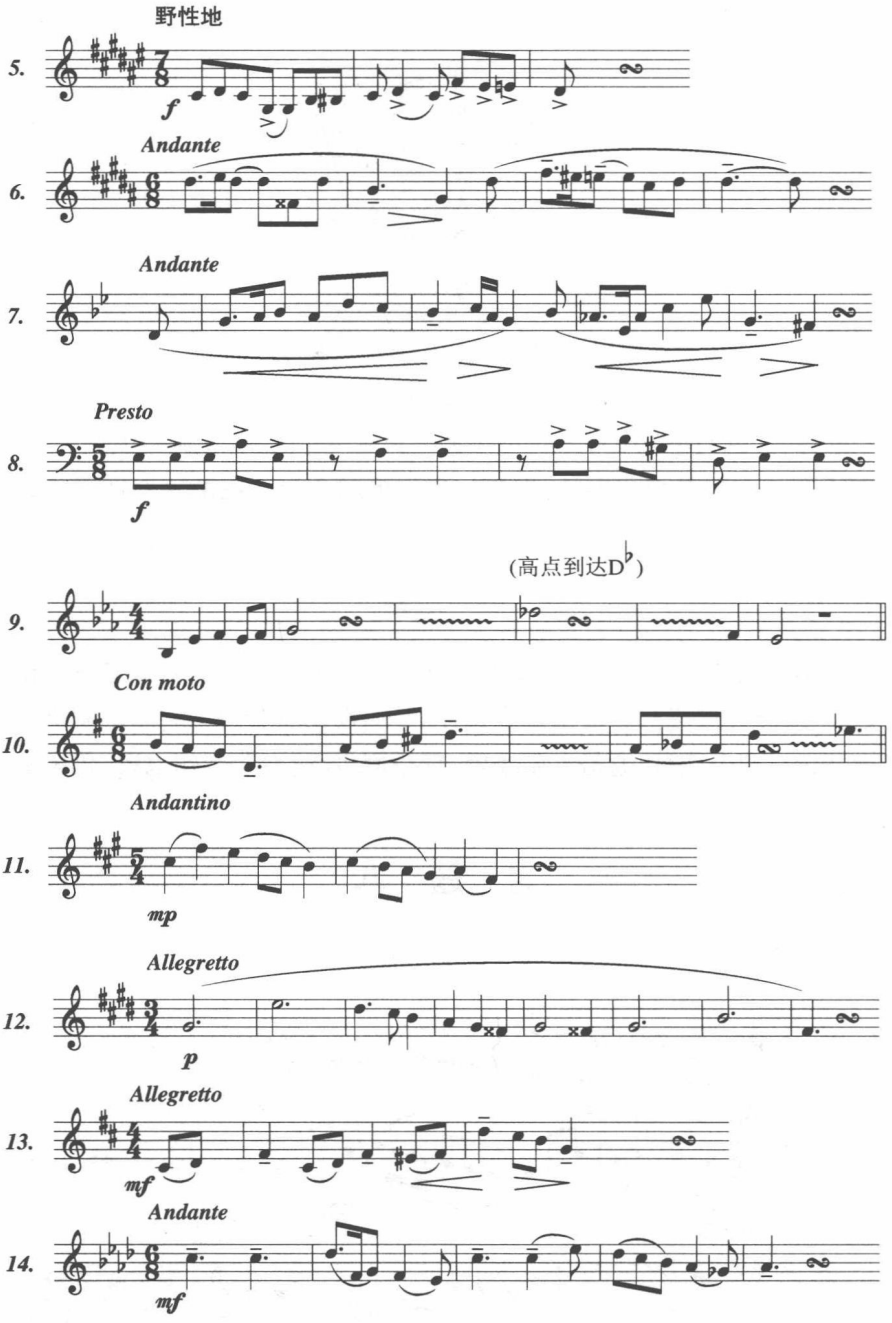
小　　结

大小调先从中古七声调式中脱颖而出，继而统治西方专业音乐创作历时数百年，至今未衰。即使出现多调性、泛调性、无调性写作，大小调仍占据绝大地盘。现今流行、通俗音乐也罢，音乐剧也罢，专业创作也罢，仍离不开大小调系统。

习　题　八

按下列开端写作大、小调式的完整旋律。




野性地
5.
f
Andante
6.
Andante
7.
Presto
8.
f
(高点到达D♭)
9.
Con moto
10.
Andantino
11.
mp
Allegretto
12.
p
Allegretto
13.
mf
Andante
14.
mf

第三章　综合调式

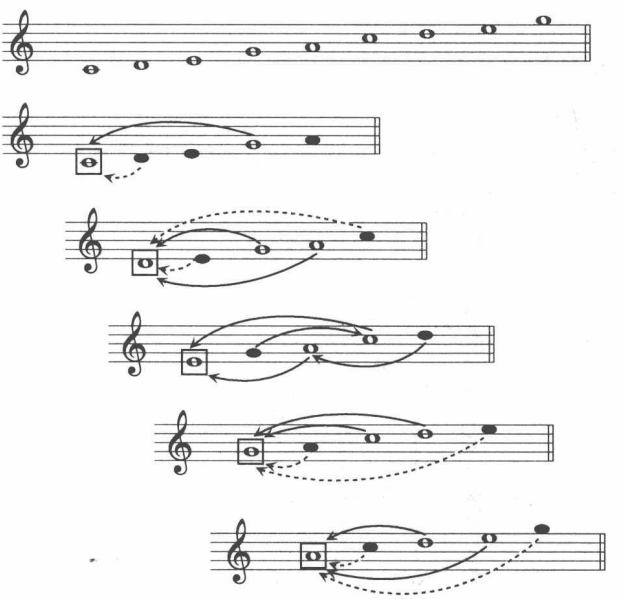
将第二章中的各种调式进行综合，可获得新的综合调式。综合调式是在传统手法范围内开拓新音响结构的有力手段。

第一节　五声调式的综合

1. 同宫音五声性综合调式

在一首五声性旋律内，不改变宫音位置，但可通过各音之间支持关系、中心位置的变换，改变局部的调式范畴。这是最简单的同宫音五声性综合调式。这一综合调式不改变调式的音高结构。

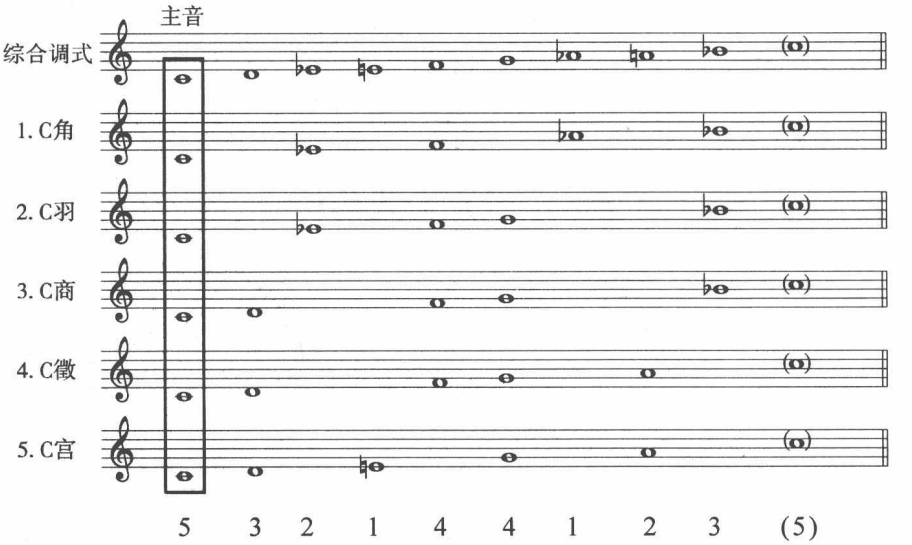
例 90：同宫音五声性综合调式的构成



2. 同主音五声性九声综合调式

在同一主音上，将“宫、徵、商、羽、角”五个五声调式综合在一起，可得九声综合调式。这一综合调式内部包含着五个音位不同的五声调式。两个调式的序号相减，其差是两调式的非共同音数。如羽—角为 2–1=1，表示两调有一个非共同音。宫—角为 5–1=4，表示两调有四个非共同音。

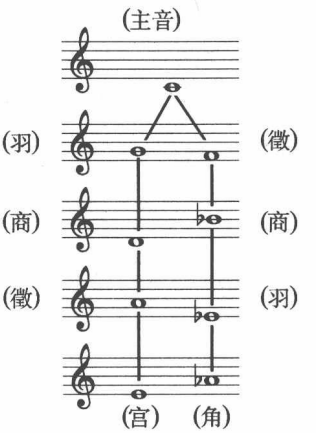
例 91：同主音五声性九声综合调式的构成



综合调式中的各音在原五声调式中出现次数越多，其共谐性越强；出现次数越少，特征性越强。在上列九声综合调式中，主音 C 共同性最强，是原所有调的主音。上、下五度音 G、F 其次，最具特殊意义的为 E♮与 A♭两音。

因此，在这一综合调式内部，构成如下结构层次：

例 92：同主音五声性九声综合调式内部结构层



主音居中，左列为宫调式，右列为角调式，其他调式在其间旋转，整个循环为五度圈。

小　　结

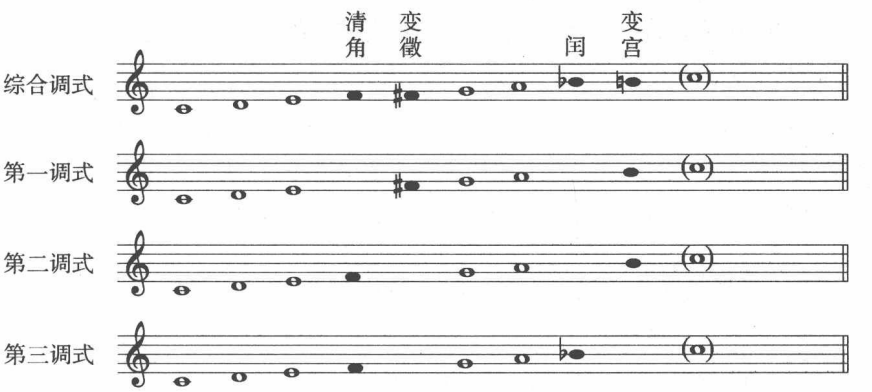
五声调式的综合结果比较柔和，最大量可达到九声音阶的构造，如处理得好，也能产生许多情趣和色调。

第二节　七声调式的综合

1. 同宫音七声性九声综合调式

将汉族七声第一、第二、第三调式综合在一个调式内，可获得同宫音七声性九声综合调式。其正音“宫、商、角、徵、羽”不变，只由于改变偏音位置而形成九声综合调式。因此，其内部是五正音、四偏音。

例 93：同宫音七声性九声综合调式的构成

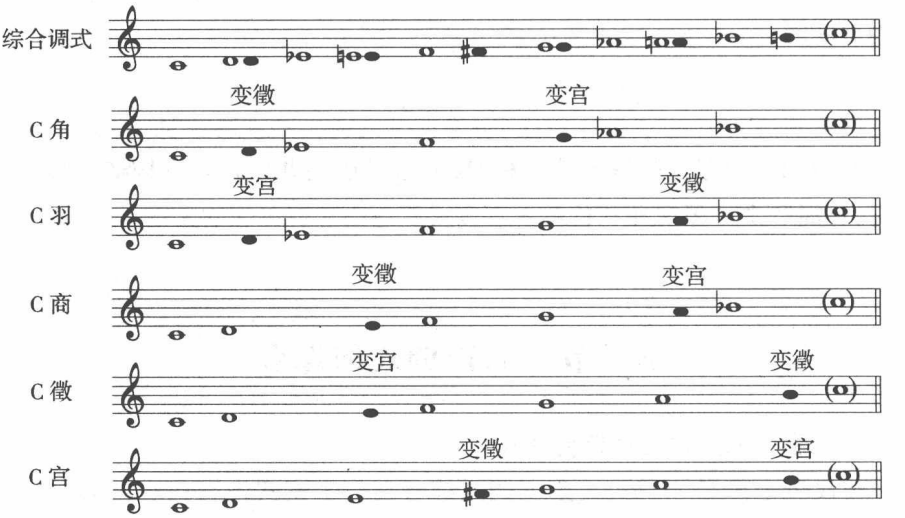


这一调式主要通过自由运用四个偏音而获得新的色彩。

2.　同主音七声第一调式十一声综合

将同主音上的汉族第一调式五种调式进行综合，可获得共有十一个音高位置的综合调式。在这一调式内，有四个音兼有正音与偏音两种作用，另有五个音专作正音，两个音专为偏音。

例 94：同主音汉族七声第一调式的十一声综合

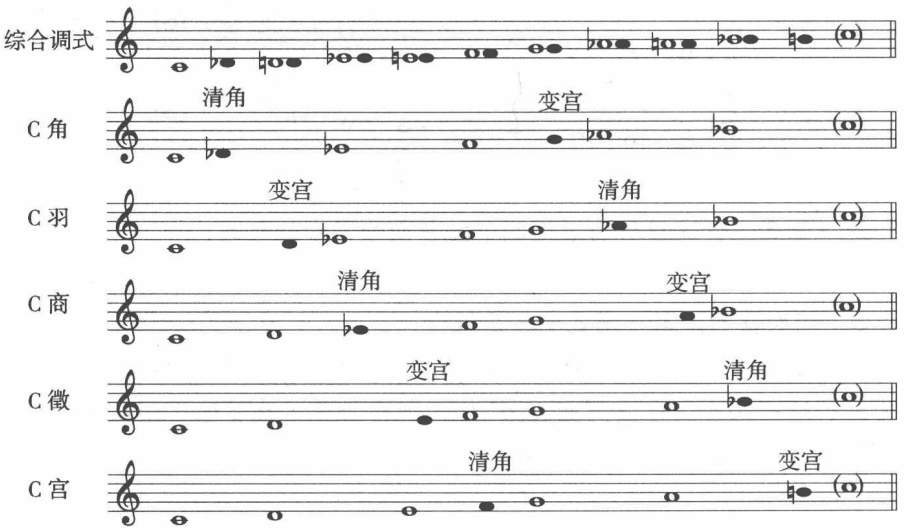


在这一综合调式中，所有偏音的作用均为变徵与变宫。在运用这一综合调式写作时，分清正音与偏音的功能是十分重要的。

3. 同主音七声第二调式十一声综合

将同主音上的汉族第二调式五种调式进行综合，可获得共有另十一个音高位置的综合调式。与前一种十一音综合调式相比较，音高位置由 D♭代替 F♯，但其他音上的正音与偏音作用有很大变化。在这一调式中，除两个音(D♭和 B)只作偏音，主音(C)只作正音外，其余八个音均既能作正音又能作偏音。

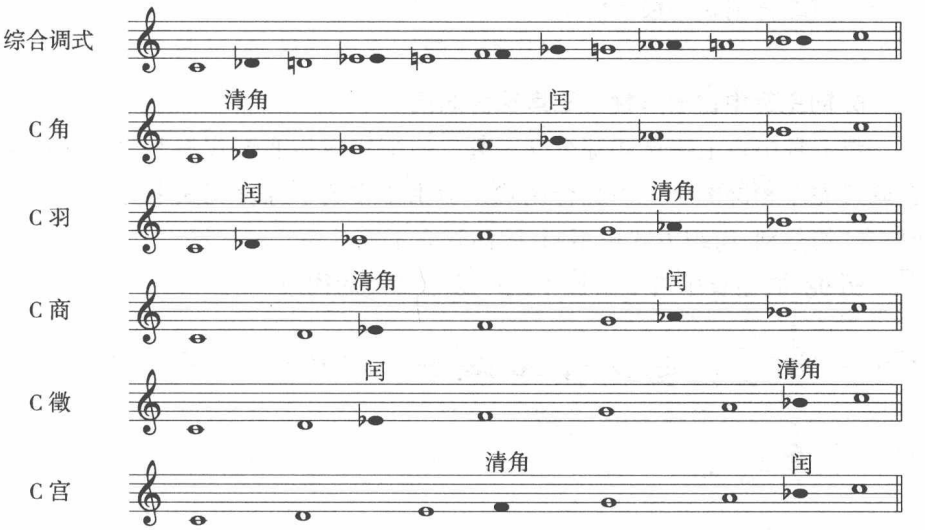
例 95：同主音汉族七声第二调式的十一声综合



与前一调式最大区别在于此调式中所有偏音均为清角与变宫。

4. 同主音七声第三调式十一声综合

例 96：同主音汉族七声第三调式的十一声综合

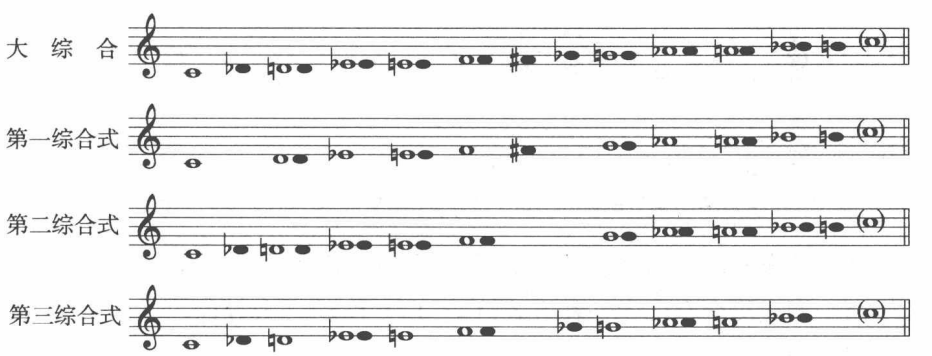


这一调式的结构与第一调式相同：五个音专作正音，两个音专作偏音，另有四个音兼有正音与偏音双重作用。此调式中所有偏音均为清角与闰。

5. 同主音汉族七声性十三声综合调式

将上述三种综合调式再行综合，可得汉族七声性三种调式的十三声综合调式。所以成为“十三声”，由于 F♯与 G♭为两个不同性质的音高。

例 97：同主音汉族七声性十三声综合调式



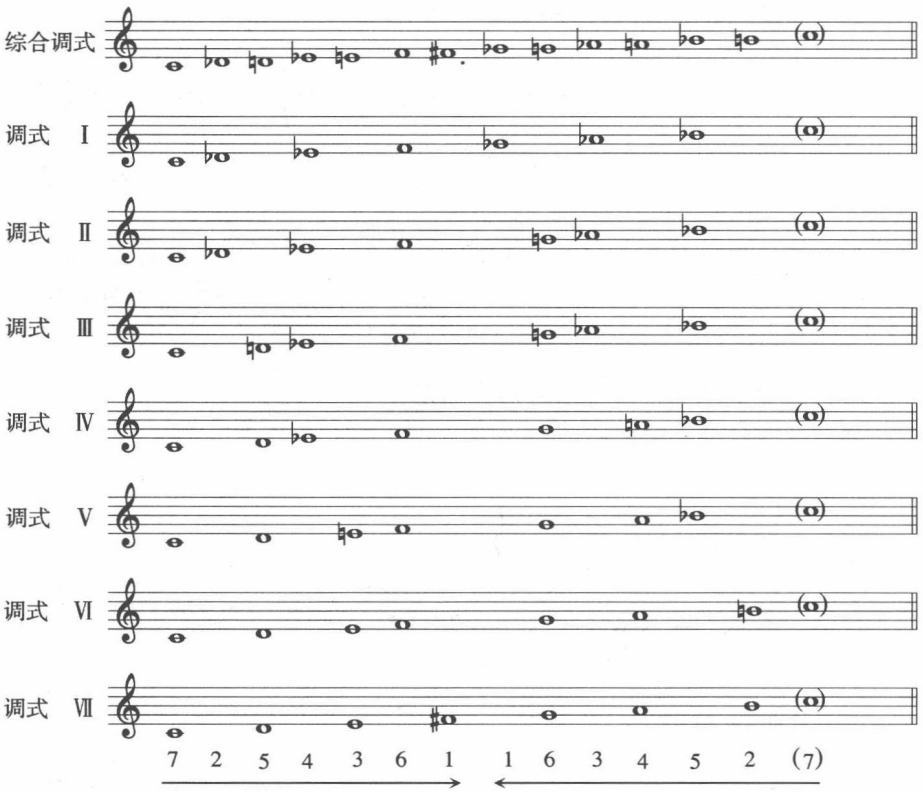
在这一“十三声综合调式”中，主音是不能作偏音的。另有三个音——上方小二度(D♭)，下方小二度(B)，三全音(F♯，G♭)是只作偏音不作正音使用的。其余八个音均可既作正音又作偏音。

在综合调式内有正偏之别，是汉族七声性十三声综合调式与中古七声性十三声综合调式的根本区别。

6. 同主音中古七声性十三声综合调式

将七种中古七声调式综合在一起，也能构成表面形式与上述第五种综合调式完全相同的十三声综合调式。但由于在这个综合调式中无“正音”、“偏音”的分别，组织方式也不同，因而具有不同性质。

例 98：同主音中古七声性十三声综合调式的构成



这一综合音阶的内涵极其丰富，任何数量的调式均能综合：

两个调式综合有二十一种方式(1–2，1–3，1–4……6–7)；

三个调式综合有三十五种方式；

四个调式综合有三十五种方式；

五个调式综合有二十一种方式；

六个调式有七种方式；

七个调式综合有一种方式，即现在的十三声综合调式。

从理论上说，共有一百二十种综合方式。

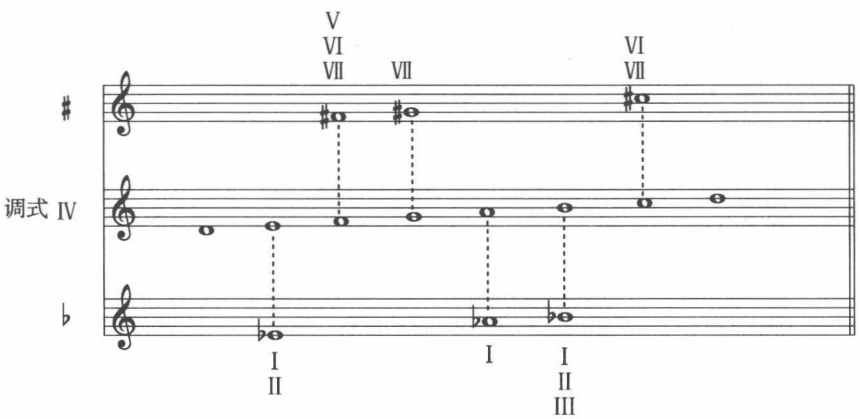
不论几个调综合，只要将其中调式序号(1-7)最大的数目减去最小的，加上7，即是综合调式音的数目。如：调式Ⅶ(利底亚)与调式Ⅲ(伊奥尼亚)综合，可得：(7-3)+7=11，即十一声综合调式音阶。

若调式Ⅵ、Ⅳ、Ⅰ三个调式(即利底亚、多利亚、洛克里亚)进行同主音综合，得到：(6-1)+7=12，即十二声综合调式。

两调式序号之差是这两个调式非共同音的数目。序号越临近，共同音越多，非共同音越少，综合色彩越弱。序号距离远，相异的音越多，特征性也越强。所以，利底亚与洛克里亚两个调即能构成十三声综合调式。因为两个调式之间除主音(C)之外无共同音($F^{\sharp}$与$G^{\flat}$功能不同，不被看作同音。$G^{\flat}$处在阴极，$F^{\sharp}$处在阳极)。

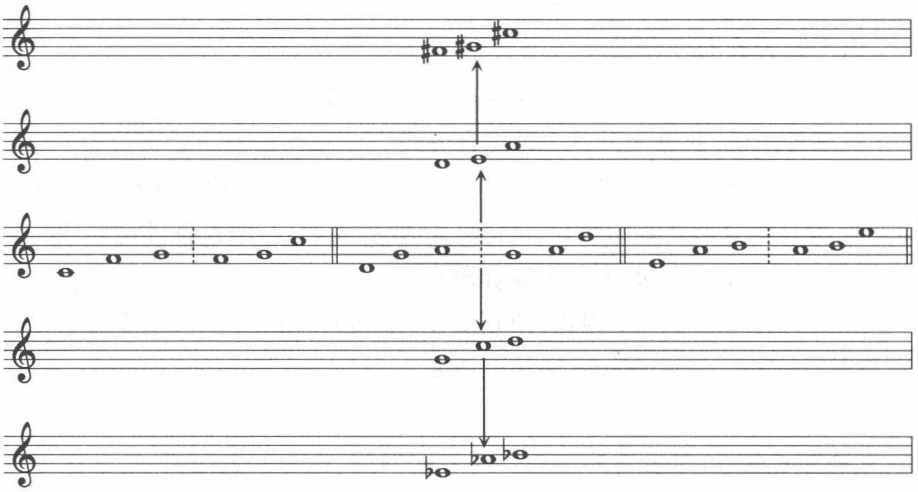
以调式Ⅳ(多利亚)为中心，这一综合调式可以如下方式表示：

例99：综合调式



这意味着，多利亚“自然式”中除主音外的任何音，都可用升高或降低的变化音来代替。其中，二度音、五度音、六度音向降低半音方向游移，为“阴易”；三度音、四度音、七度音向升高半音方向游移，为“阳易”。其变易的“三音组”为互为倒影的五声性“徵宫商”结构，而这一结构又在多利亚“自然式”内有四组互相缠绕的构成：

例 100：综合调式

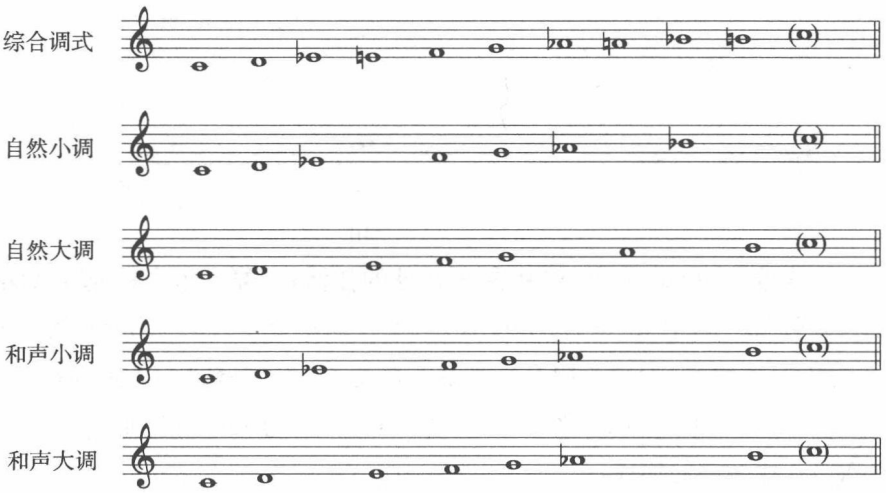


这颇有“八卦图”的味道，把五声性与“十三声综合”沟通。

7. 大小调十声综合调式

将大调与小调(包括自然与和声)综合为一个调式之中，可构成十声综合调式。此综合调式由“大小调交替”而起，两种调式互相“借用”每一个自身没有的音级，互相综合，最终形成一个调：以主音命名的调，而不再分大调或小调。

例 101：大小调十声综合调式的构成



在这一综合调式中，相异的、起变易作用的音高是：

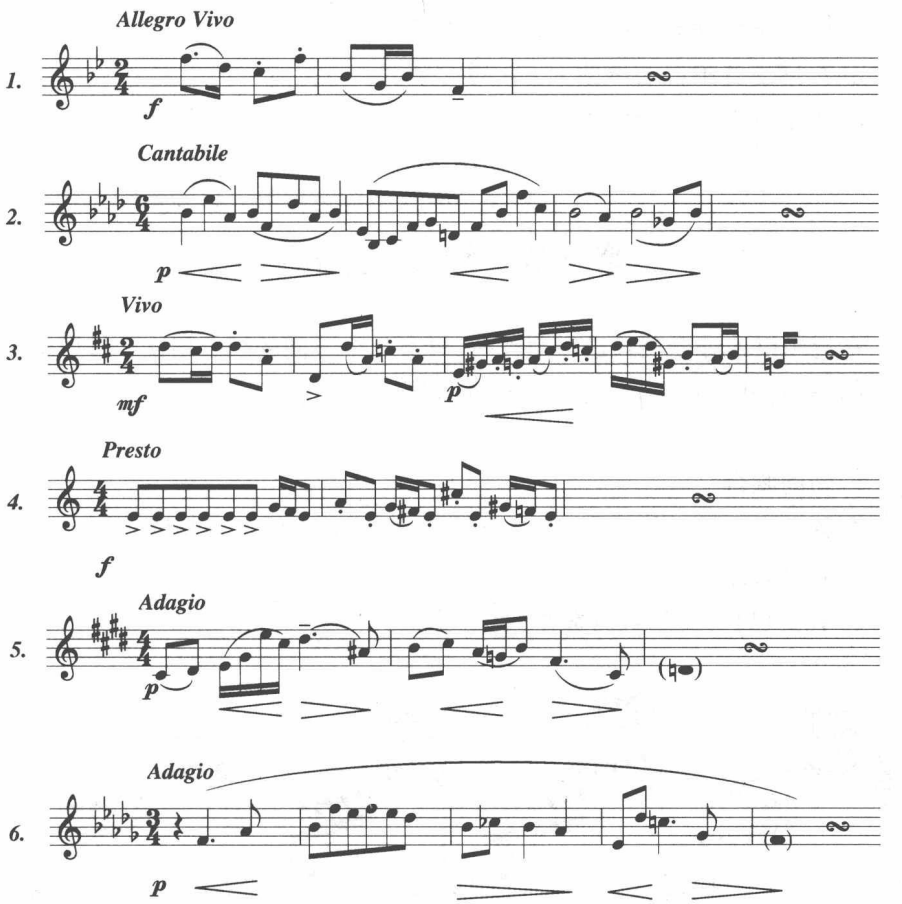
① 上中音(三音)。这是原来区别大、小调的主要标志。② 导音。为强化导音对主音的倾向作用，由全音改为半音。③ 下中音(六度音)，起色彩作用。

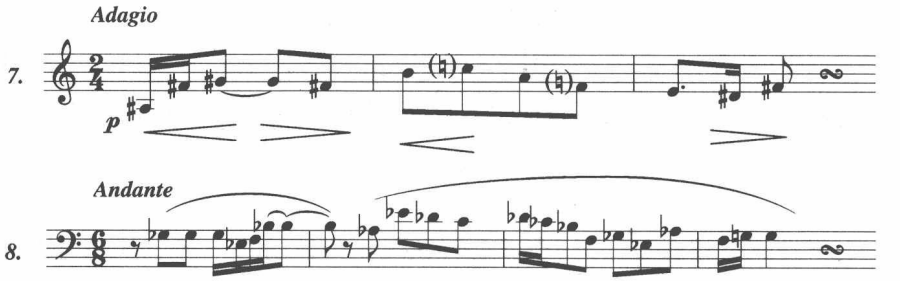
小　　结

七声调式的综合是通向“十二音”的捷径，可以通过七声调式综合的方法直接达到自由使用十二个半音的境界。

习　题　九

按下列开端及指定综合调式写作完整旋律。





题解：

1. 同宫音五声性综合调式。
2. 同主音五声性九声综合调式。
3. 同宫音汉族七声性九声综合调式。
4. 同主音汉族七声第一调式十一声综合。
5. 同主音汉族七声第三调式十一声综合。
6–7. 同主音中古七声性十三声综合调式。
8. 大小调十声综合调式。

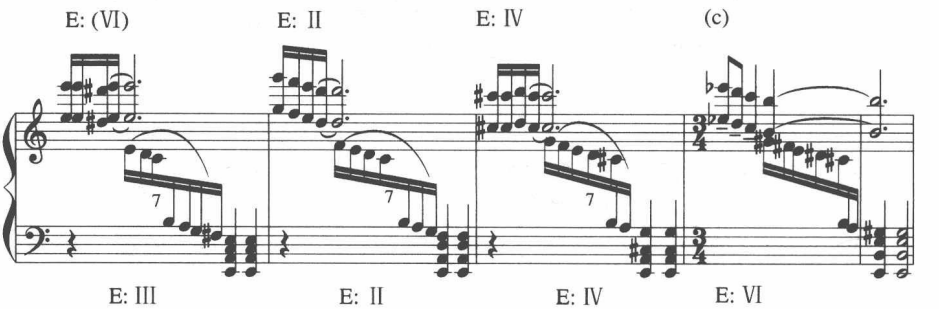
第三节　综合层次

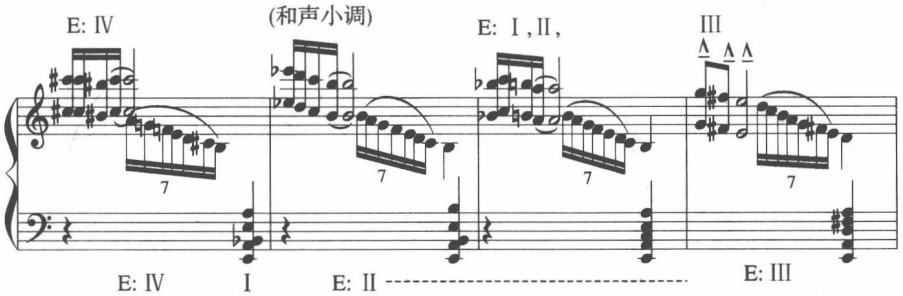
在运用以上综合调式进行写作时，可有几个不同的综合层次。按照综合程度的不同，可以分作：1. 句间综合；2. 句内综合；3. 一体综合。

1. 句间综合

在各乐句之间进行综合，即一个乐句一个调式，但主音相同。这是最浅层意义上的综合。

例 102：巴托克《乐队协奏曲》第三乐章





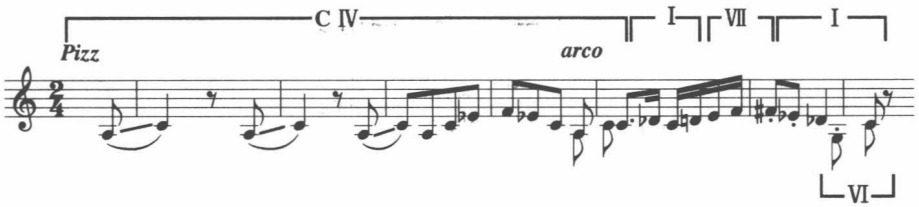
上例每小节换一个调式。旋律与背景基本在相同调式上,但在第 5 与 7 小节上却构成了“双调性”倾向。例中罗马数字表示调式形态。(参见例 85)

第 1 小节:爱奥尼亚;第 2 小节:弗里几亚;第 3 小节:多利亚;第 4 小节:伊奥尼亚;第 5 小节:多利亚及洛克里亚;第 6、7 小节:洛克里亚及弗里几亚;第 8 小节:爱奥尼亚。

2. 句内综合

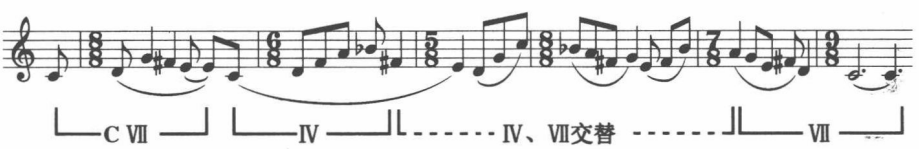
在乐句内部进行综合,综合层次比句间综合提高,综合密度增高,在各调式上停留时间缩短。但仍能看出诸调式痕迹。

例 103:巴托克《为弦乐器、打击乐与钢片琴而作》第二乐章



在例 103 中,C 多利亚与 C 洛克利亚、C 利底亚及伊奥尼亚各调式的综合已不限于乐句之间,而是在第 4–7 小节之中相当频繁地进行。由于始终围绕主音 C 进行,各调式的特征仍十分鲜明。

例 104:巴托克《为弦乐器、打击乐与钢片琴而作》第四乐章



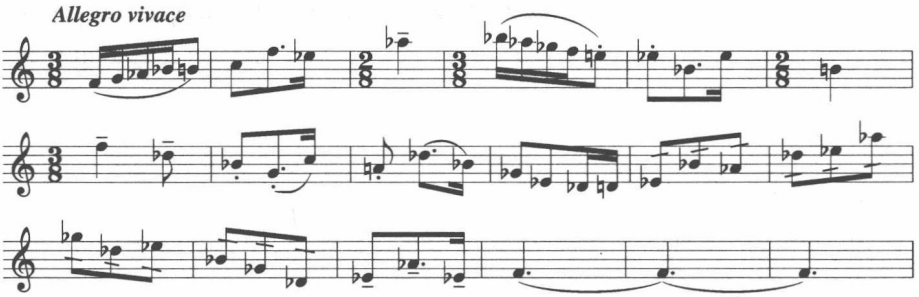
例 104 只用了多利亚与利底亚两个调式的综合。乐句首部与尾部均是纯粹的利底亚进行,第 2 小节则是纯粹的多利亚,但在 3–4 小节中,两个调式合二而一,构成多利亚与利底亚的综合。

在上两种综合调式中，综合的意义尚未使结合的调式构成一个独立的统一体。这是它们与第三层次的主要区别。

3. 一体综合

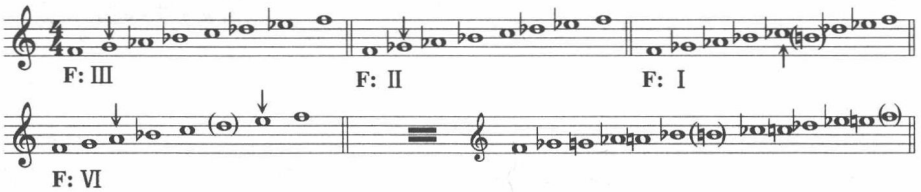
综合调式不再被看作几个调式的“联合”。如果句间综合可看作“邦联”，句内综合可看作“联邦”，那么一体综合就是“统一国”方式。几个调式的综合构成一个音阶，这一音阶即成为独立于他调式的独立体。在这种方式下写作的乐曲，不可再细分为某一部分属于某一调式。

例 105：巴托克《乐队协奏曲》第一乐章



在例 105 中，共出现十一个音。这十一个音可能由四个调式综合而成。除 F 与 B♭为各调式共有外，其他均为特征音：

例 106：



从 1–9 小节为相当高层次的综合，十一声综合调式被作为统一的调式处理，而不是分离地属于某一调式。从第 10 小节起，则改变为单纯的 F 弗里几亚调式。

小　　结

综合调式是个非常有用的技术手段。运用这一技术，可以从中古调式系统，五声音阶系统、汉族七声音阶系统等直接通向九声、十声、十一声、十二声甚至十三声的复杂的调式综合形态。

习 题 十

一、自行写作句间综合的同主音五声性九声综合调式、同主音汉族七声第一调式十一声综合调式的完整旋律各一首。

二、写作句内综合的汉族七声第三调式十一声综合调式、同主声中古七声性十三声综合调式的完整旋律各一首。

三、写作一体性同主音中古七声性十三声综合调式的完整旋律两首。

要求：

1. 写出良好的、有特点的开端。
2. 明确各特征音在原调式中的地位。
3. 充分利用开端中的乐思材料进行展开与组织。
4. 结构清晰，需有布局，尤其是高潮处理要合乎自然。

第二编

节奏集合模型

第四章　节奏集合模型的构成

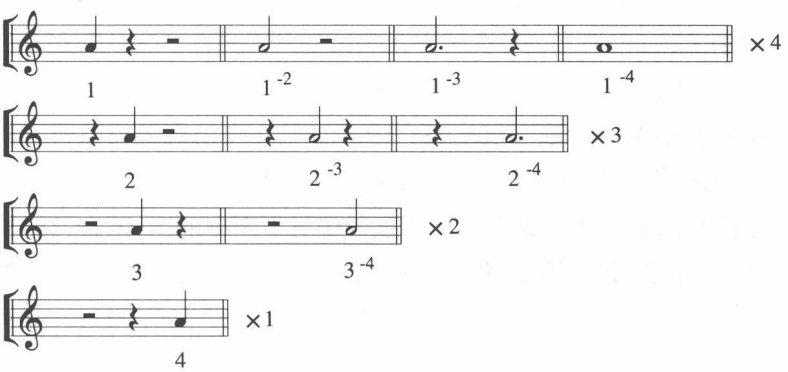
节奏无疑是音乐创作中最原本最重要的参数。从某种意义上说，音乐的构成可能没有和声(单旋律、大齐奏或支声复调，等等)，可能没有对位(单声部音乐)，可能没有音调(无音高的打击乐独奏或合奏等)，可能没有配器(单件乐器的独奏，或几件乐器的自始至终齐奏，等等)，但决不能没有节奏。节奏形态的构成、组合、变化，是音乐的心脉。

从本质上说，音乐中的节奏，是有声与无声，运动与静止，长音与短音之间的矛盾、对比、转化与结合。在许多情况下，尤其对尚不老练的作曲学生而言，人们时常注意了音乐的有声、运动与短时值音符的一面，而比较容易忽略音乐的无声、静止与长时值音符的一面，在横向节奏分解上，人们往往习惯于偶数均等对分(将长音符一分为二、二分为四，然后分为八、十六、三十二等等)的方法，而忽略了其他极为丰富的节奏形态的可能。在纵向节奏综合上，最常见的毛病可能是将最小时值单位的音符在一个线条上塞得密不透风，以至别的声部再无活动余地，也没有变化之可能，缺乏以复杂的组合节奏形态达到连续进行的最小时值单位的手段。

节奏构成的最重要因素有三个：发音位、持续量与消音点。

假定将一个包含四个四分音符的时值长度的全音符分割为以四分音符为最小单位，可得四个发音位：1，2，3，4。将发音位与持续进行综合，每个节奏循环单位(4)中只发一个音，即可得总共十种组合形态：

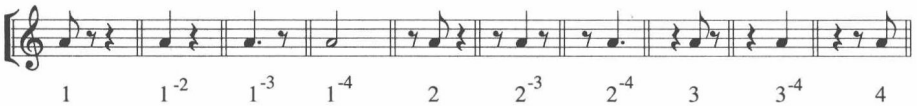
例 107：节奏集合模型的构成



上例中音符下的数字表示发音位，即在第几个最小时值单位上发音；该数字右上角的小数字表示消音点，即在第几个节奏位置上将音消失；两个数字之间的距离为持续量，即由发音位持续到第 x 个时值单位的时值长度。

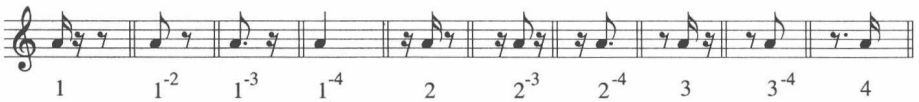
这样，我们可以简单明了地将节奏从具体音符中抽象出来，而成为数字模型。如上例节奏最小时值单位是四分音符。但若将最小时值单位改变为八分音符，以上的节奏形态则相应改变为：

例 108：



若以十六分音符为最小单位，则为：

例 109：



鉴于节奏组合方式极为浩繁复杂，若以八个最小时值单位为一循环，每一循环中可能只有一个音，但在不同时值单位上出现，再持续到不同的另一个时值单位，即有三十六种可能。而每个循环中出现两个音则存在八十四种组合可能，出现三个音便有二百九十种可能。依次类推，在以十六个最小时值单位的节奏组合循环中，我们可以发现，存在着三十六亿余种不同的节奏形态！面对这样一个极其庞大的天文数字，我们可以依靠运用“节奏集合模型”，简便迅速地寻找出所需要的节奏组合方式。

节奏集合模型构成方式为：

例 110：

$$4\text{–}[4^{(-7)},9^{(-10)},13^{(-14)},16]$$

1. 方括弧前第一个数字表示在一个节奏循环内出现音的数目。例中第一个“4”表示在每一个包含十六个节奏单位的循环中有四个音。

2. 方括弧内主要数字表示各发音点的位置。例中的“4，9，13，16”表示在十六个时值单位的第 4、第 9、第 13 和第 16 个位置上有音出现。这是节奏的“发音位”。

3. 方括弧内每个数字右上角的圆括弧内的小数表示该音延续到的某时值单位。例中,“4”延续到“7”(从第 4 个时值单位延续到第 7 个时值单位),“9”延续到“10”,“13”延续到“14”,“16”无延续(只有一个时值单位的长度)。数字的空位表示休止符(上例中的“1–3”、“8”、“11–12”、“15”等时值位置)。

4. 数列循环由作曲者设计,可达无限大。

根据例 110 节奏集合模型,我们可获得以下不同比例的节奏形态:

例 111:

a. 以 𝅗𝅥 为单位:4/4

b. 以 𝅗𝅥 为单位:2/4

c. 以 𝅘𝅥 为单位:4/4

d. 以 𝅘𝅥 为单位:3/4

发音位及持续度: 4-7 9-10 13-14 16

由此可见,节奏集合模型是具体节奏形态的抽象,它并不代表某一种形态体现。由于节奏单位的改变及小节划分的变化,同一模型可以呈现出千姿百态的节奏。

例 112:

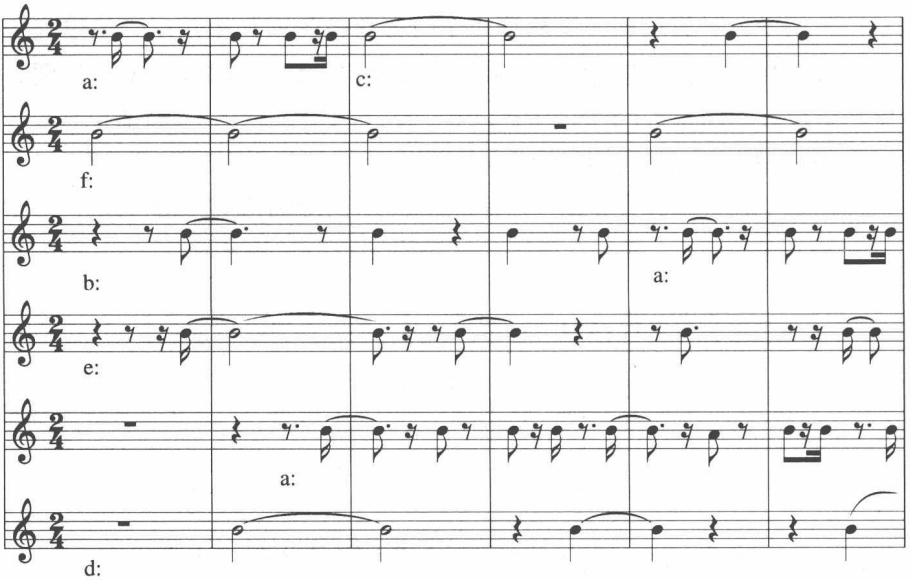
e. 以 𝅗𝅥. 为单位,5/8:

f. 以 𝅘𝅥 为单位,7/4:

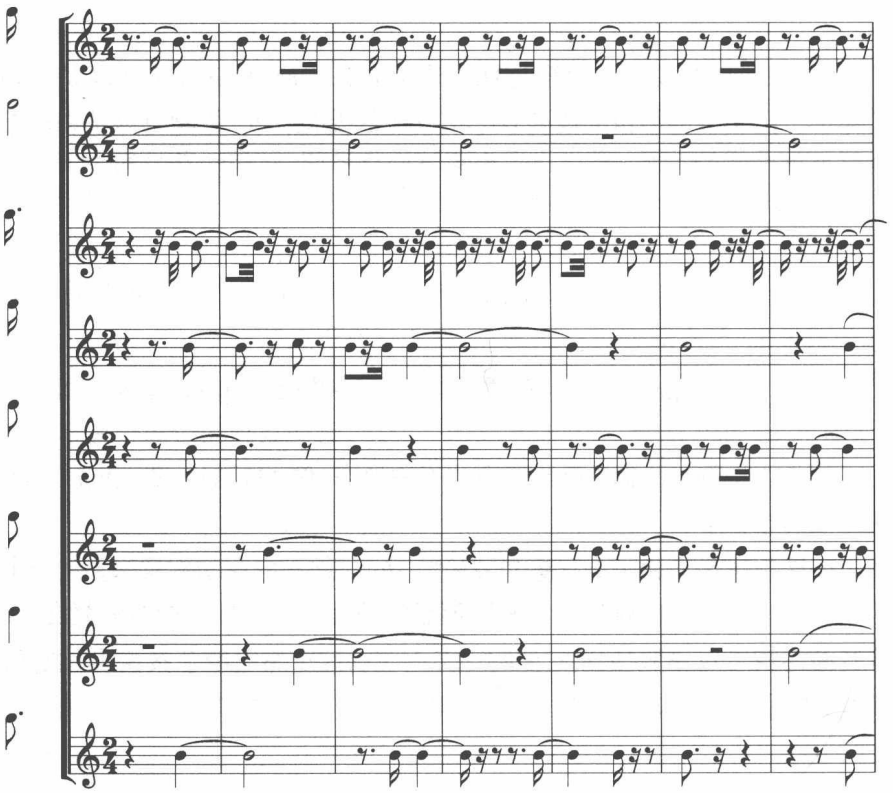
例 113 是例110 节奏集合模型的五种形态(例 111–112 之 a、b、c、e、f)可能出现的综合形态。

在这种情况下,4–[$4^{(-7)}$,$9^{(-10)}$,$13^{(-14)}$,16]便具有内在结构意义。这一个以同一节奏模型出发构成的五种不同形态的综合,实际是一种“节奏复合”。尽管音高结构可以用其他任何方式构成, 这一贯穿始终的节奏模型是它的真正“主题”。

例 113：



例 114 是上例进一步复杂化的结果：



习 题 十 一

一、按下列节奏集合模型，先写出以 𝅘𝅥𝅯、𝅘𝅥𝅰、𝅘𝅥𝅱、𝅘𝅥𝅲、𝅘𝅥𝅳 及 𝅘𝅥𝅴 为单位的节奏型态，再设法组合成综合模型：

1. $3\text{–}[1,8^{(-11)},16]$

2. $3\text{–}[3^{(-5)},10^{(-12)},13^{(-14)}]$

3. $4\text{–}[3^{(-4)},7^{(-8)},10^{(-12)},13]$

4. $7\text{–}[2^{(-3)},4^{(-6)},8,9^{(-10)},12,14,15^{(-16)}]$

5. $7\text{–}[2^{(-3)},4^{(-5)},8,10,12,13,15^{(-16)}]$

6. $7\text{–}[1,4,6^{(-8)},9^{(-11)},12,14,16]$

二、将上述节奏集合的各种形态，以不同节拍进行组合，观察它们在节拍变化后的体现的不同意义。既要用偶数节拍(如：4/4、6/8拍等)，也要用奇数节拍(如：3/8、5/8、7/8、5/4、7/4拍等)。

三、写出八个音位中节奏的全组合可能性（分别用 𝅘𝅥𝅱、𝅘𝅥𝅲、𝅘𝅥𝅳、𝅘𝅥𝅴 为单位）。

方法：先写出一个音的全部可能(包括发音位与持续量这两个参数)，再写出两个音的全部可能，依次至八个音。

第五章　节奏的离与合

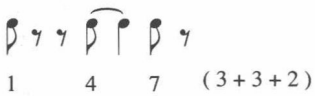
从本质上说，节奏就是数，是数的组合。任何复杂的节奏都能被分解成更小的数的单位。而不同数构成的不同节奏样式，又能相互结合形成一个新的节奏综合体。从事节奏样式的分解与综合，对于作曲学生来说是一项必备的基本功。

第一节　分　　解

构成节奏形态的最基本的细胞结构是最小的奇数与偶数，即 1 与 2。任何大的单位都可被分解为这两个最小的节奏单位。所以，大于 2 的任何节奏组合，都是 1 与 2 的组合。3=1+2 或 2+1，4=2+1+1 或 1+2+1 或 1+1+2 或 2+2 或 1+3 或 3+1，5=3+2 或 2+3 或 1+2+2 或 2+1+2 或 2+2+1 等等。6 是第一个完美数，既等于 1+2+3，又等于 1×2×3。因此，节奏组合可以看作到 6 为止了，凡大于 6 的组合均是可分解为更小组织的。

节奏分解的重要性在于，大多数学生只习惯于偶数分割，即把大单位对分，如 8=4(2+2)+4(2+2)，6=3+3 或 2+2+2 等。事实上，“8”中间包含着极其丰富的数的组合方式。比如，爵士乐中最典型的切分节奏就是非偶数分割的结果：

例 115：“1–4–7”节奏型

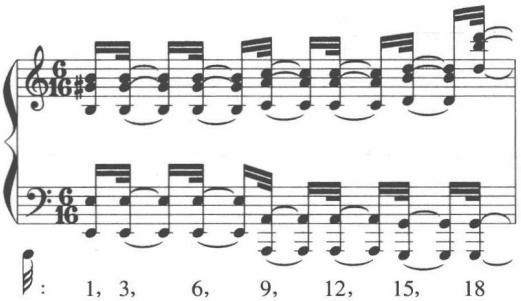


贝多芬的晚期作品中，已出现这种类型的节奏样式。在《C 小调第三十二钢琴奏鸣曲》第二乐章中，出现了如下切分节奏(见例 116 及 117)：

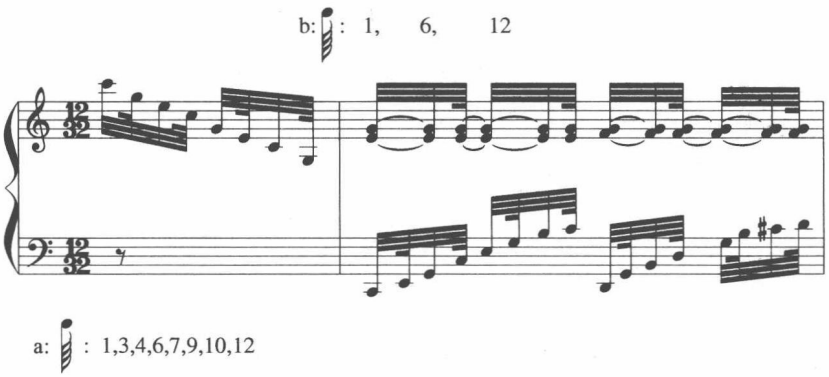
同式样的节奏形态在变奏三中又被繁化(a)与简化(b)，而在(b)式中，最鲜明地体现出切分节奏的特点来。尽管在变奏一中以 𝅗𝅥 为单位，变奏二中

以 𝅘𝅥𝅯 为单位,变奏三中以 𝅘𝅥𝅰 为单位,但它们均出自同一节奏模型。

例 116:贝多芬《C 小调钢琴奏鸣曲》(Op.111)第二乐章(变奏二)



例 117:贝多芬《C 小调钢琴奏鸣曲》(Op.111)第二乐章(变奏三)



基础模型:$1^{(-2)}, 3^{(-5)}, 6^{(-8)}, 9^{(-11)}$……

分解方式:3=2+1;

$$3+3+3+3=(2+1)+(2+1)+(2+1)+(2+1)\cdots\cdots$$

集合模型:$1^{(-2)}, 3^{(-5)}, 6^{(-8)}, 9^{(-11)}, 12$……

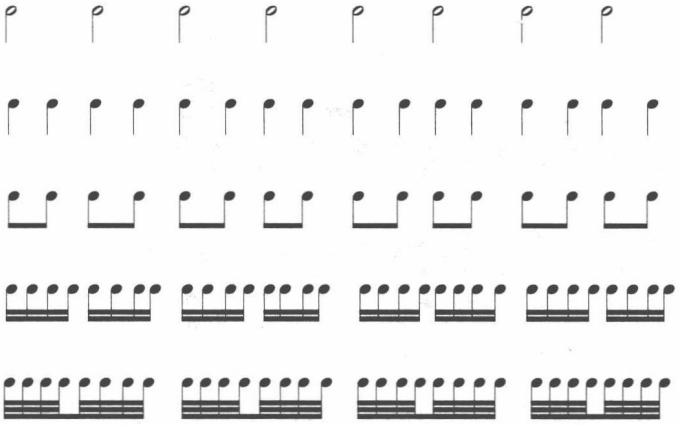
从节奏集合模型的角度来观察,凡将每一个最小节奏单位全部填满的做法是最缺乏特征的(见例 118)。

全部属于同一个节奏集合模型,即:

1,2,3,4,5,6,7,8 ……

从节奏的组合来看,发音位之间的空位数(包括持续位)不要相等,即不是平均分割,比较有利于取得节奏特点,避免平淡的一般化节奏。

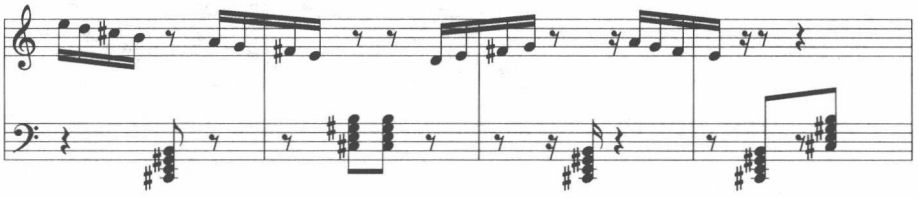
例 118：节奏的均匀分解



节奏分解的非均匀方式有以下几种常见手段：

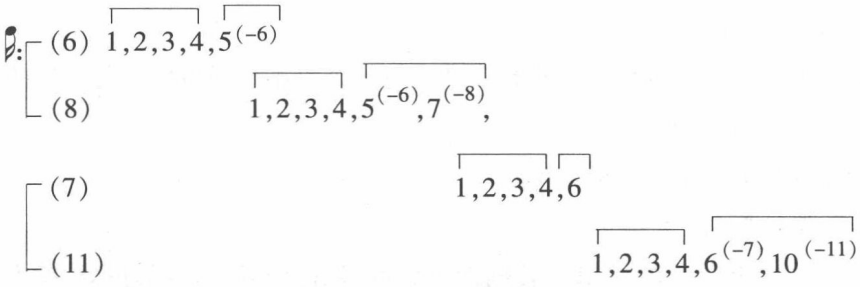
1. 递增法

例 119：巴托克《小宇宙》(No.146)



在 2/4 拍的表象下，隐藏着不正规的节奏布局。乐思始终不变，由音阶型音型与 C♯上的小七和弦两者构成。其节奏集合模型是“递增状”。

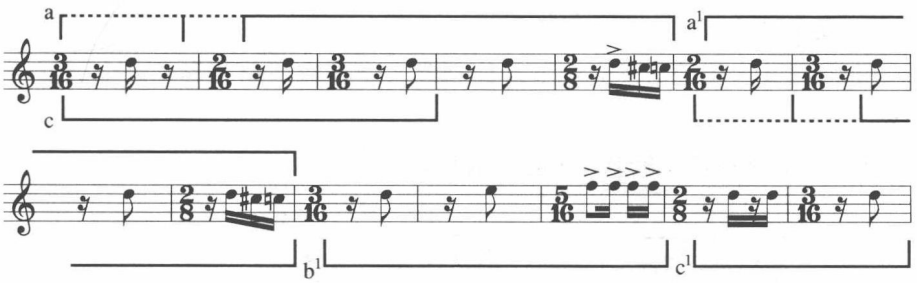
例 120：



相同的节奏模式由于局部扩充，增加和弦持续量，使节奏呈递增状态：6+8 → 7+11(两短句一个单位)。

2. 损益法

例 121：斯特拉文斯基《春之祭》



例 121 中基础节奏集合模型为 a^1：

$$(\text{𝅗𝅥}^{\times 12})6[2,4^{(-5)},7^{(-8)},10,11,12]$$

第一乐句 a 为 a^1 的“增益”：$(\text{𝅗𝅥}^{\times 15})7[2,5,7^{(-8)},10^{(-11)},13,14,15]$其中(1–3)音位为 a^1 之扩充。或反言之，a^1 为 a 的减损。

a^1 与 b^1 结构基本相同，只是在 b^1 中，a^1 的音位(1–2)被移到(7–8)位，并略去一个𝄾：

a^1 $(\text{𝅗𝅥}^{\times 12})$ $6[2,4^{(-5)},7^{(-8)},10,11,12]$

b^1 $(\text{𝅗𝅥}^{\times 11})$ $6[2^{(-3)},5^{(-6)},7^{(-8)},9,10,11]$

将 c 与 c^1 相比较，c^1 减损了一个𝄾：

c $(\text{𝅗𝅥}^{\times 8})$ $3[2,5,7^{(-8)}]$

c^1 $(\text{𝅗𝅥}^{\times 7})$ $3[2,4,6^{(-7)}]$

上例通过乐句间或短句间，或节奏模型的循环之间，增添或减损某些节奏因素(包括发音位、持续量与无声位——休止符三者)，使循环不在简单、僵化的方式上进行，在同一节奏模型基础上产生不规则的节奏律动。

3. 置换法

将节奏单位组合方式相互置换，产生节奏内部律动的变化。

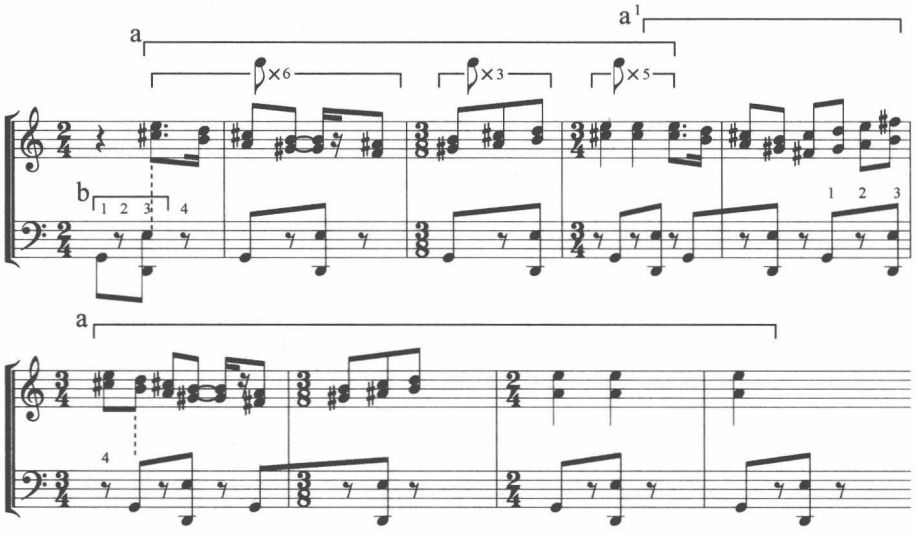
例 122：斯特拉文斯基《春之祭》

在相同的 ♪×9 单位内，由(4+5)与(5+4)对换。

4. 复合法

由规则节奏律动与不规则节奏律动复合，形成简单节奏基础上的复杂节奏。

例 123：斯特拉文斯基《士兵的故事(Ⅰ)》



例 123 由两个节奏模型复合而成。(b)是持续的低音节奏，以(♪×4)为一循环，始终坚持着 2[1,3]的简单模式。

(a)则是个复杂组合形态的模型。首尾两次(a)完全相同，是(♪×14)的循环，且可分解为［♪×(6+3+5)］的小组合。其模型为：11［1,2,3,4$^{(-5)}$,6,7,8,9,10$^{(-11)}$,12$^{(-13)}$,14］。由于第 14 音位与 a¹ 重合，故实际所占节奏位置为♪×13。

(a¹)为(a)的紧缩，由平均的(♪×8)构成。a+a¹=♪×21，为奇数，而低音模型(b)都坚持 ♪×4 的偶数态，故当(a)第二次出现时，(a)与(b)的相互关系全部错开一个 ♪ 的时值。

此例已涉及不同形态节奏集合模型的组合问题。这方面其他实例拟在下一节详述。

5. 畸分法

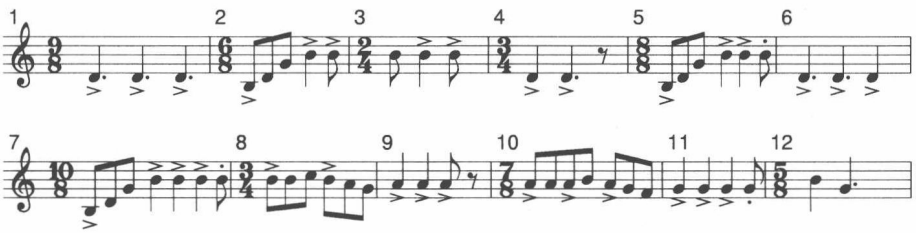
一个较大的合数可进行再分割。最常见的是等份分割，如将 8 分割为 4+4 或 2×4，等等。畸分法是对合数进行非等份分割。

例 124：巴托克《第五弦乐四重奏》

例 124 的节奏循环单位为𝅗𝅥×9，但不被分割为通常的等分分割：3×3，而被分割为贯穿始终的节奏集合模型(4+2+3)(重音位置：3[1,5,7])。

任何复杂节奏均能分割为以最小节奏单位为基础的小结构。在大多数情况下，2 与 3 的组合是基本的。

例 125：柯普兰《墨西哥沙龙》



无论拍号怎样改变，实际上只是 3 与 2 的交替(偶尔有 1)。注意每个相同乐思出现时在节奏上的损益，尤其将：

a. 第 1、4、6 小节；

b. 第 2–3、5、7 小节；

c. 8–9、10–11 小节相互比较。

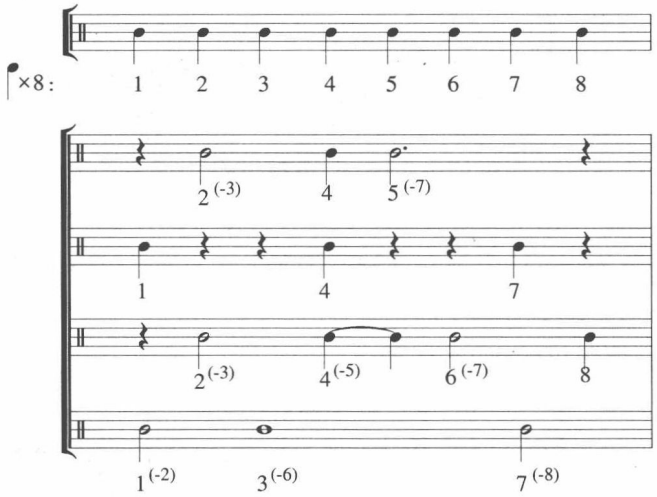
第二节　综　　合

节奏的综合，意味着由几个不同性格的节奏集合模型组织成为一个节奏综合体。比如，八个连续四分音符的节奏形态可能成为四个各具个性的节奏模型综合的结果。

四个模式中，没有一个把八个音位全部填满。但四个模式综合在一起，结合成八音位全部被发音位占满的形态。

综合节奏模型不但与复调音乐相关，同样与主调音乐、点描音乐、音色音乐等都有关系。进行综合节奏的练习对于多声部音乐、复调音乐、室内乐、交响音乐的写作均有极大意义。

例 126：综合节奏

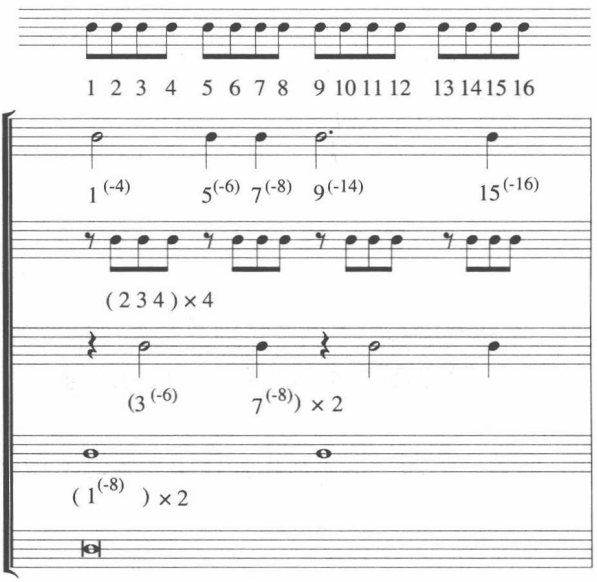


常用的节奏综合模型有十类：

1. 主辅型

几个层次中有一个是主要的，其他是辅助的。这是主调音乐的结构模式。

例 127：主辅型综合节奏（𝅗𝅥×16）

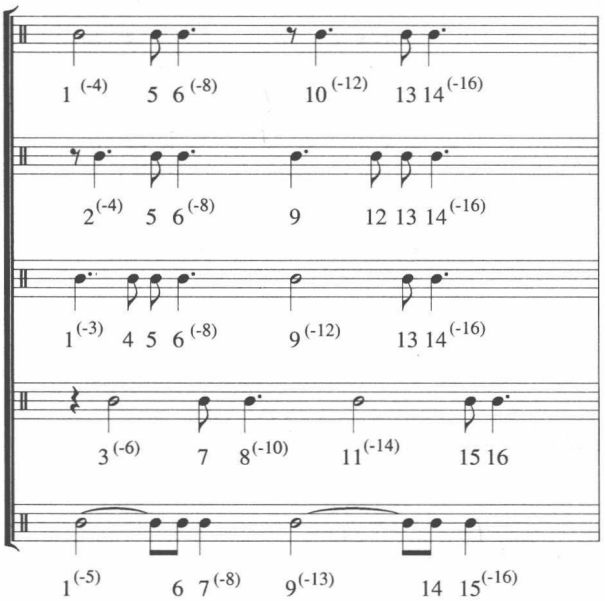


在例 127 中，一层“旋律”化节奏形态，一层“低音”化节奏形态，和三层“背景”化节奏形态合成[𝅗𝅥×16]的节奏综合体。在这种类型中，主辅分明，各自功能清楚。

2. 支声型

各层节奏模型有分有合，时分时合，形成“支叉道”状态。

例 128：支声型综合节奏(𝅗𝅥×16)



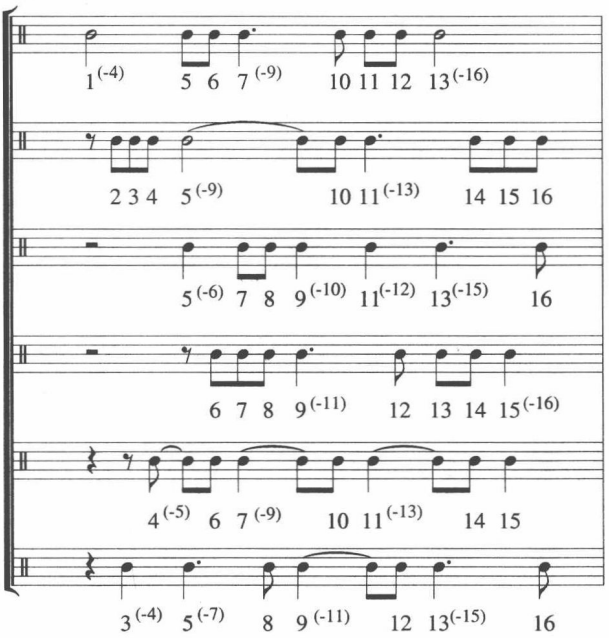
例 128 中每个独立节奏模型之间均有部分相同、部分相异，其节奏型态也时分时合。尽管采用了不同的综合方式和完全不同于例 127 的节奏模型，都达到了同样的综合结果——(𝅗𝅥×16)。

3. 复线型

这是复调音乐的典型特征。每一节奏层面的个性得到强调，独立性增加。

在例 129 中六层不同节奏模式各不相同，且无主次之分，各自按自己的方式进行。但综合在一起，仍然达到同一个综合结果——(𝅗𝅥×16)。

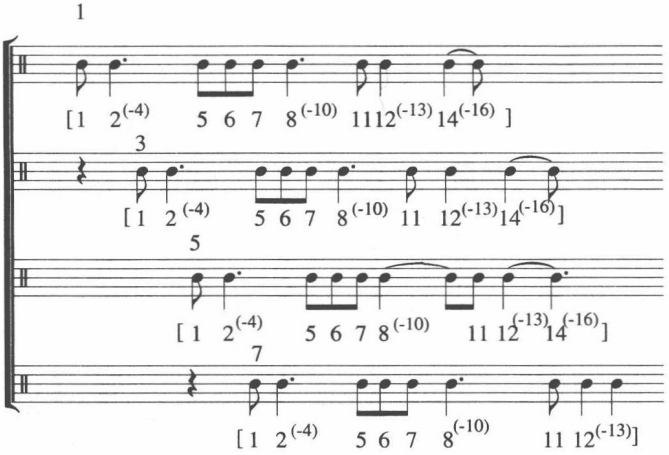
例 129：复线型综合节奏（𝅗𝅥×16）



4. 模仿型

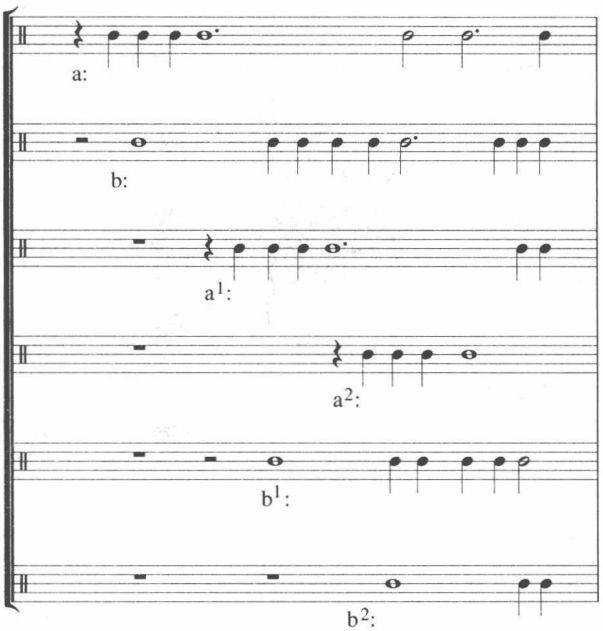
同一节奏模型在不同层面上以不同发音位出现，构成节奏的“卡农”或部分的模仿：

例 130：模仿型综合节奏（𝅗𝅥×16）



这种卡农形式与通常所说卡农的区别在于，通常的卡农不但节奏，而且连音高全都严格模仿。但节奏的卡农形态只意味着节奏型的严格模仿，音高不在此列。因此，可用不同的音列来处理这一段“卡农”。

例 131：非严格形态的双重模仿（𝅗𝅥×16）



例 131 是非严格形态的双重模仿。节奏互相呼应，音高自由发展。

5. 比例型

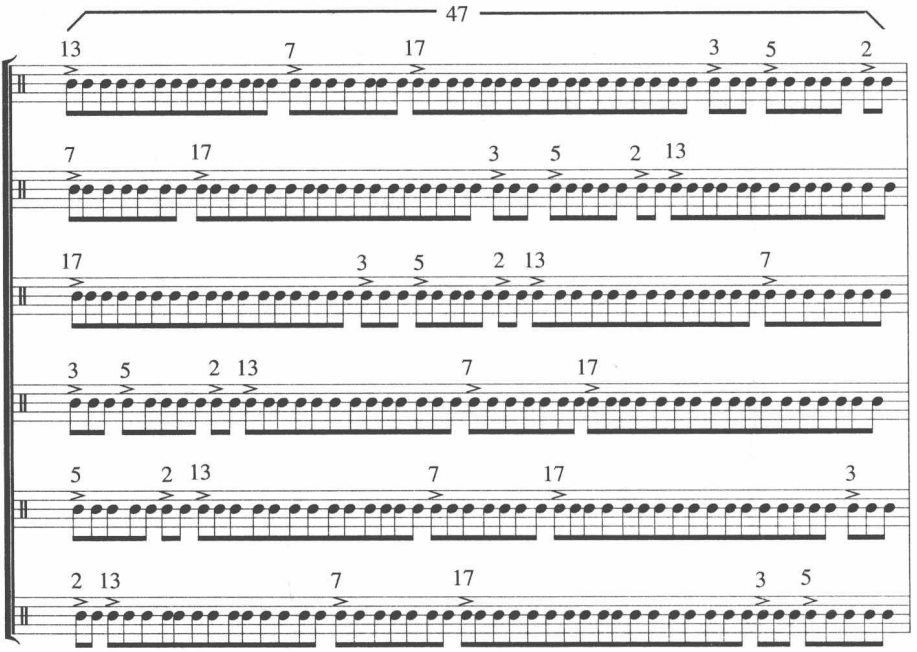
上节例 113、114 均是同一节奏集合模型按比例扩大或缩小的多层综合。在例 114 中聚集着模型 4–[$4^{(-7)}$, $9^{(-10)}$, $13^{(-14)}$, 16] 以 𝅗𝅥.、𝅗𝅥、𝅘𝅥、𝅘𝅥.、𝅘𝅥𝅯、𝅘𝅥𝅰 等不同比例的时值单位。这以各层次之间的比例化关系为特征。例 114 的比例为：𝅗𝅥=1，𝅗𝅥.=1.5，𝅘𝅥=2，𝅘𝅥.=2.5，𝅘𝅥𝅯=4，𝅘𝅥𝅰=8 。

6. 数控型

节奏组合依特定数列控制，为“数控型”。

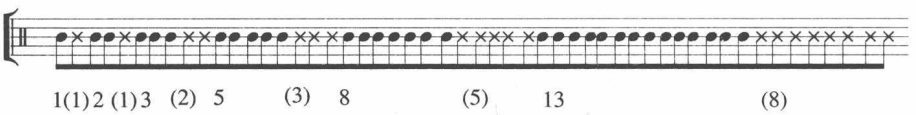
例 132 是以质数为基础的数控模型。总量为 47，分割为 13、7、17、3、5、2。这六个数字均为质数，在六个层次上进行纵横双向的循环。由这一模型出发，可形成相当复杂的节奏组合。

例 132：数控型综合节奏



例 133 则是以费波那契数列控制节奏划分的实例。相临两组的音符及休止符的数目各自相加，均得费波那契数列；音符与相临的休止符相加（从 2 始），亦得费波那契数列。

例 133：费波那契数控节奏

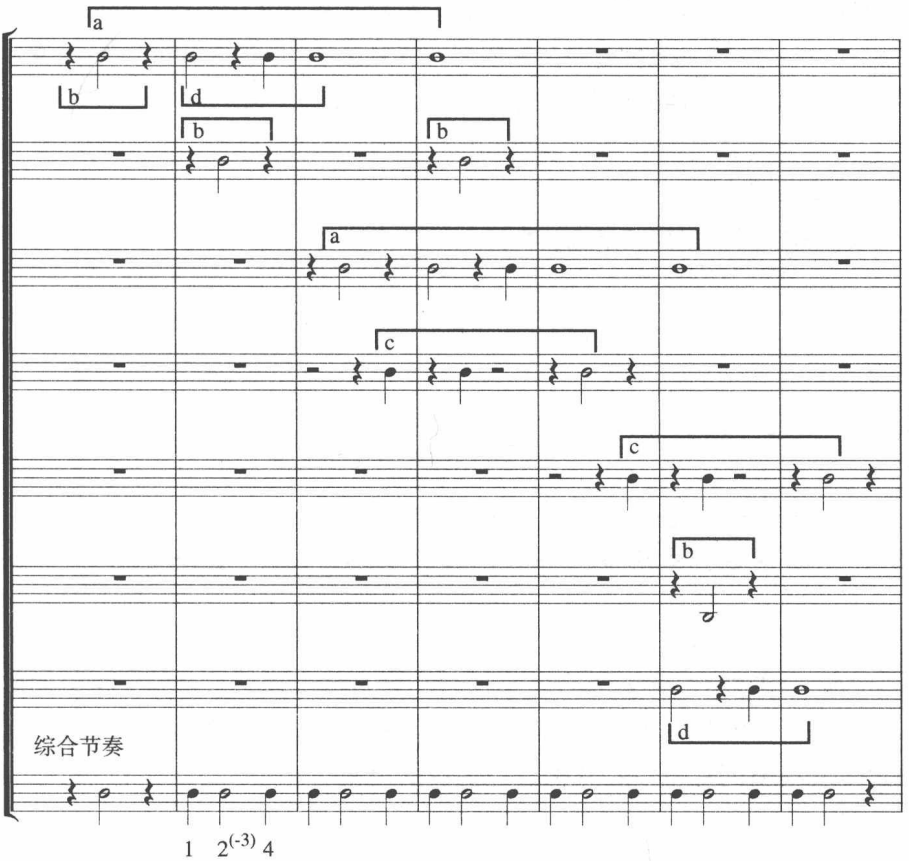


上例同样可在几个不同层面上进行更复杂的交叉综合。

7. 点描型

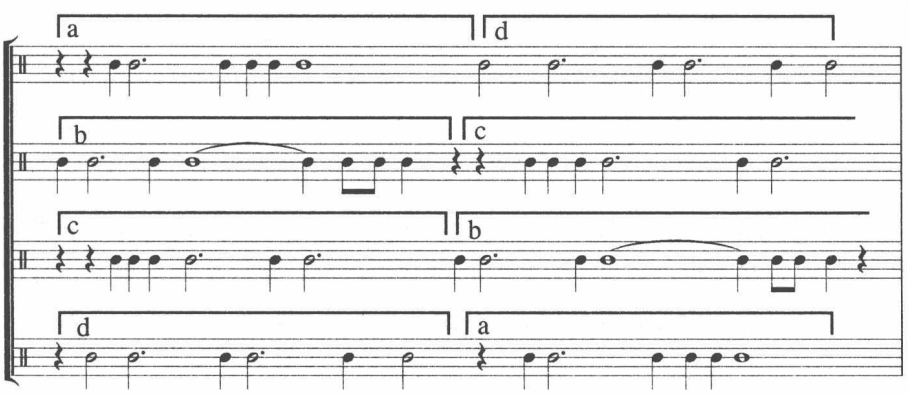
例 134 是威伯恩运用序列主义点描技术写成的交响曲。每个音符星星点点地离散排列在各个声部上。然而，其综合节奏都是一个十分传统的切分节奏模型：3-[1，$2^{(-3)}$，4]。各层次之间又形成了某种意义上的节奏模仿。对照音符便可发现，节奏型态相同但音高走向却并不一定有关联。从这里可看出节奏因素可独立于音高之外，成为音乐中一个更具抽象意义的组织因素。

例 134：威伯恩《交响曲》的节奏组合



8. 交换型

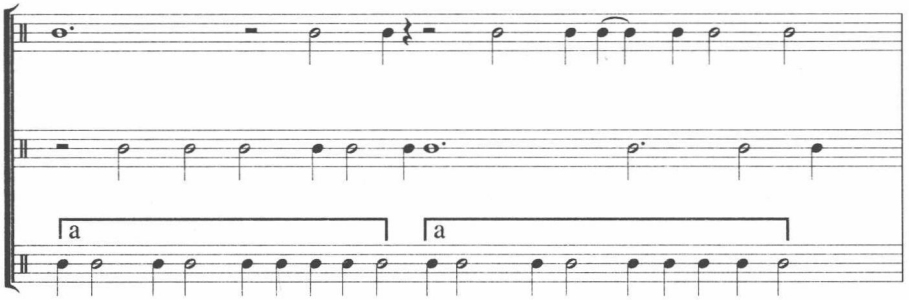
例 135：交换型综合节奏( )



例 135 是四个层次不同节奏模型的相互交换。这是一种典型的节奏“复对位”。倘若其音高组织也同时交换，就是常规意义上的四声部倒转复对位；如果只保持节奏模型的交换而改变其音高结构，就是单纯的节奏“复对位”或称之为“交换型节奏组合”。

9. 固定型

例 136：固定型综合节奏（𝅗𝅥）



某种节奏模型在特定层面上反复出现，其他层面进行自由变化，构成“固定型”节奏综合。倘若固定节奏模型在低声部出现并且音高结构也同时反复，就是常用“固定低音”。倘若不保留音高结构，就仅仅是“固定节奏”。固定节奏模型同样可以在其他任何层次上出现。

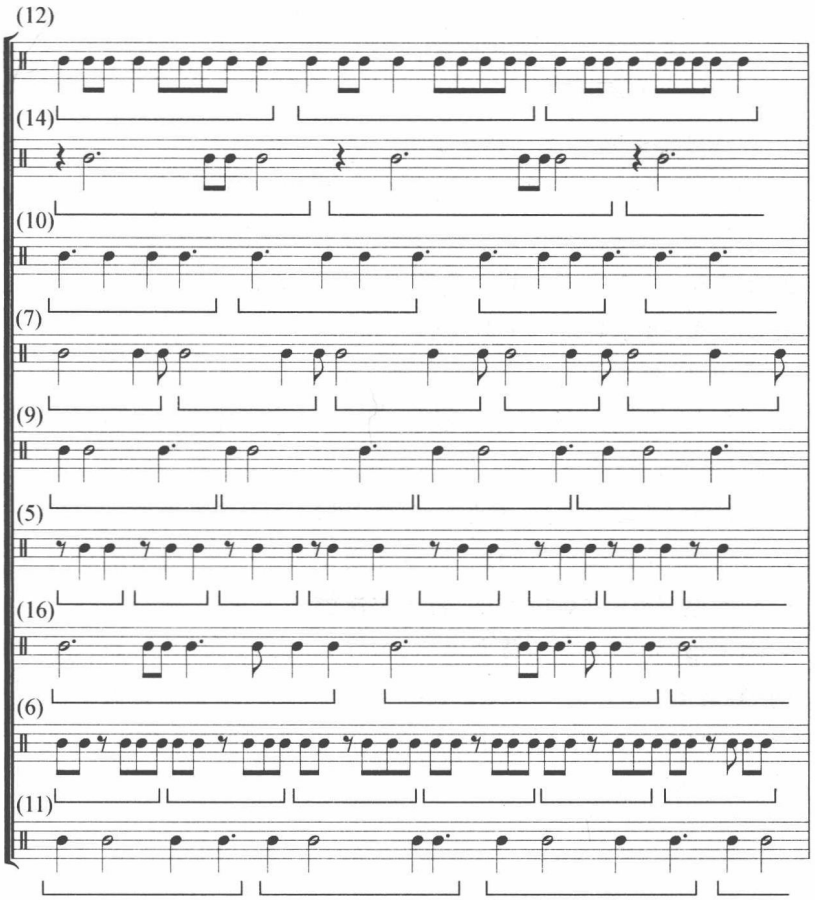
10. 复杂型

例 137 为九种不同节奏单位为循环基数的复杂综合（见 p.103）。它们分别以：5(1+2+2)、6(3+3)、7(4+3)、9(2+4+3)、10(3+2+2+3)、11(2+4+2+3)、12(4+6+2)、14(2+6+2+4)、16(8+8)这九个数为基础，其最小公倍数为 83160。也就是说，需要经过 83160 个最小节奏单位后，全部九个层次才会在最初始的状态下重合。在之前的其他任何时候，它们互相总是交错的。

小　　结

以上十种类型，是常用的节奏综合方式。将节奏从音乐诸要素中抽象出来，进行独立的考察与研究，可以很快地增强复线条、复层次的思维。在写作中，节奏的综合可能与音高相联系，可能不与音高相联系而构成独立的音乐思维元素。

例 137：复杂型综合节奏（𝅗𝅥）



习 题 十 二

一、按下列要求写出节奏综合。

1. 以 𝅘𝅥 为最小时值单位，长度：𝅝×4(4/4，4 小节)，六声部。

2. 以 𝅗𝅥 为最小时值单位，长度：𝅝·×4(3/2 或 6/4，4 小节)，八声部。

3. 以 𝅗𝅥𝅗𝅥 为最小时值单位，长度：𝅘𝅥×16–24，二十四声部。

要求：

① 每个节奏层具有本身特点。

② 相互交错，不要超过二声部之内有三个音以上时值相同。

③ 可以采用模仿。

④ 需要运用休止符及长音符，避免运动过密。

二、将上述节奏综合填上音高。

1. 节奏形态与特定音高相关联；

2. 节奏形态不与特定音高相关联。

三、分别写出十种综合型态的节奏模式。

1. 主辅型，采用主调音乐写作方式，可有附属层。

2. 支声型，参考中国民间乐曲的支声节奏形态。

3. 复线型，要求各层次的独立性。

4. 模仿型，要求各层次之间有节奏的相互交错。

5. 比例型，先写出节奏集合模型，再写出不同比例的扩大或缩小，再综合在一起，可用必要的休止符。

6. 数控型，先确定数列，再安排节奏，多用奇数尤其质数。

7. 点描型，尤其注意空间感，发音点要呈散状，但综合节奏要有特性。

8. 交换型，训练复对位思维，将各层次倒转或交换。

9. 固定型，先写固定的节奏模型，再在其基础上写出其他自由声部。

10. 复杂型，每个节奏层次要有鲜明个性，同时注意综合效果的统一。

（最小节奏单位与习题长度自定。纵向结构不得少于三个层次。1–4 为三–六层，5–10 为六层以上。）

第三节　层　　次

节奏是音乐作品诸要素中最首要的，在任何时期的任何音乐作品中，节奏均以多层次体现。作为最基本的层次，节奏分为显性节奏与隐性节奏。

显性节奏，指最终以乐谱上体现出来的一目了然的节奏形态。包括：旋律节奏、背景节奏、内声部节奏、低音线条节奏、形态节奏。

隐性节奏，指从乐谱上不能一目了然地观察到，但隐藏在音乐内部起着支撑作用的节奏。包括：骨架音节奏、和声节奏、调性节奏、“根”节奏。

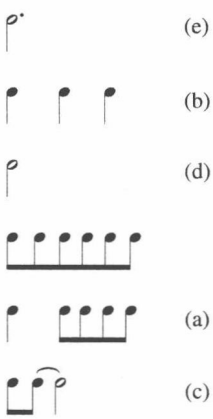
以巴赫《安娜·玛格琳娜笔记本》中《G 大调小步舞曲》1–16 小节为例，乐曲中所使用节奏材料共五个：

表 5：巴赫《G 大调小步舞曲》节奏材料

	出现次数		
	高声部	低声部	总计
a.	10	2	12
b.	4	3	7
c.	1	0	1
d.	0	5	5
e.	1	6	7

在例 138 这一乐段中，节奏的网络是：（见 p.106）

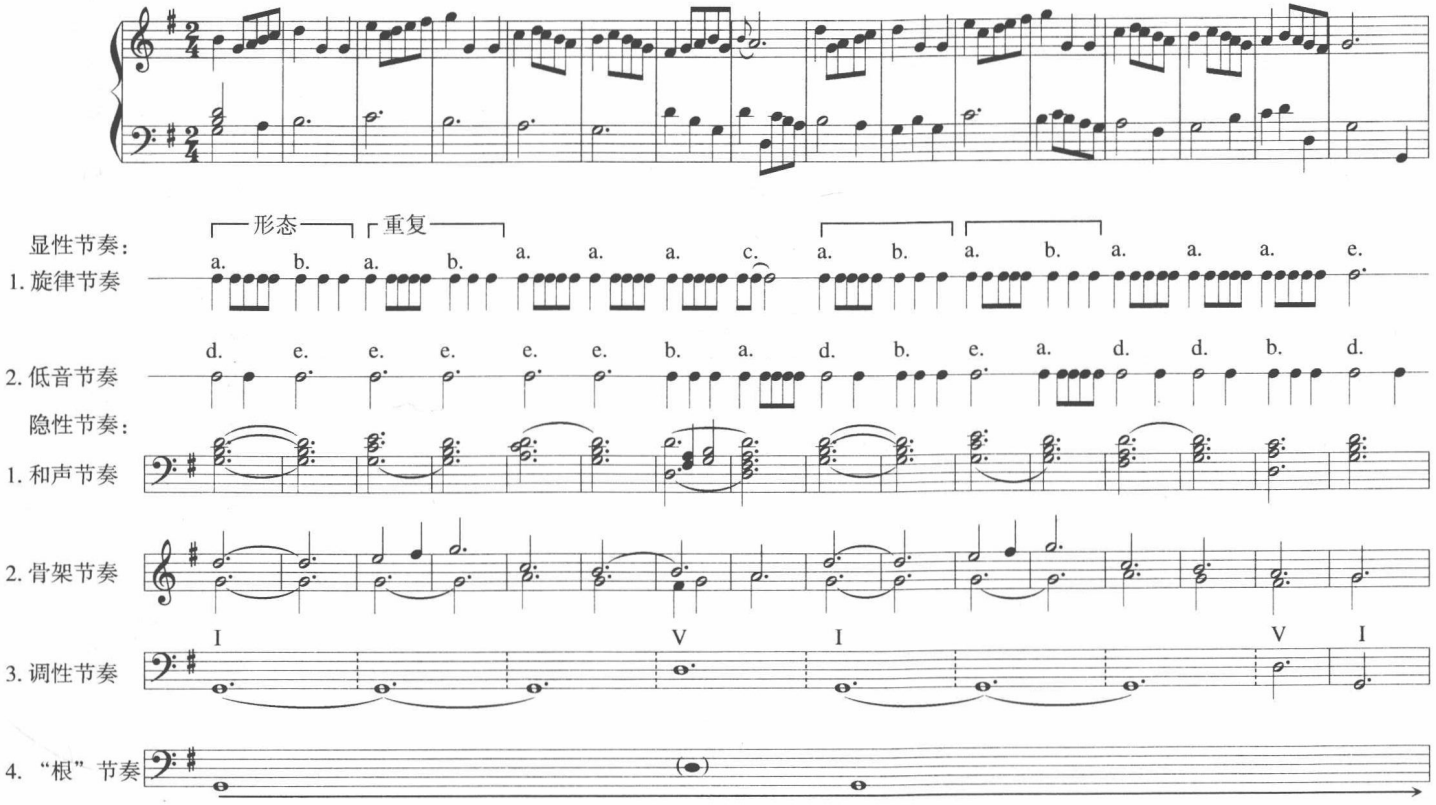
例 139：巴赫《G 大调小步舞曲》节奏网络



由“显性节奏”分析，高声部以 a+b 为主干，低声部以 d 与 e 为主干，a 与 b 的出现均与高声部构成“节奏对位”，相互呼应。

从“隐性节奏”看，高声部实际是两个声部的分拆，其节奏律动与“和声节奏”相一致，以 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 为句型，是 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅝 𝅗𝅥 扩大六倍。因此，此曲真正的节奏呼吸为 $\frac{4}{\mathbf{o}.}$ 。

例 138：巴赫《G 大调小步舞曲》节奏网络



从调性节奏观察，这一乐段只有一个音，即“G”。1–8 小节为 Ⅰ－Ⅴ（半终止），9–16 小节为 Ⅰ－Ⅴ－Ⅰ（正格终止）。

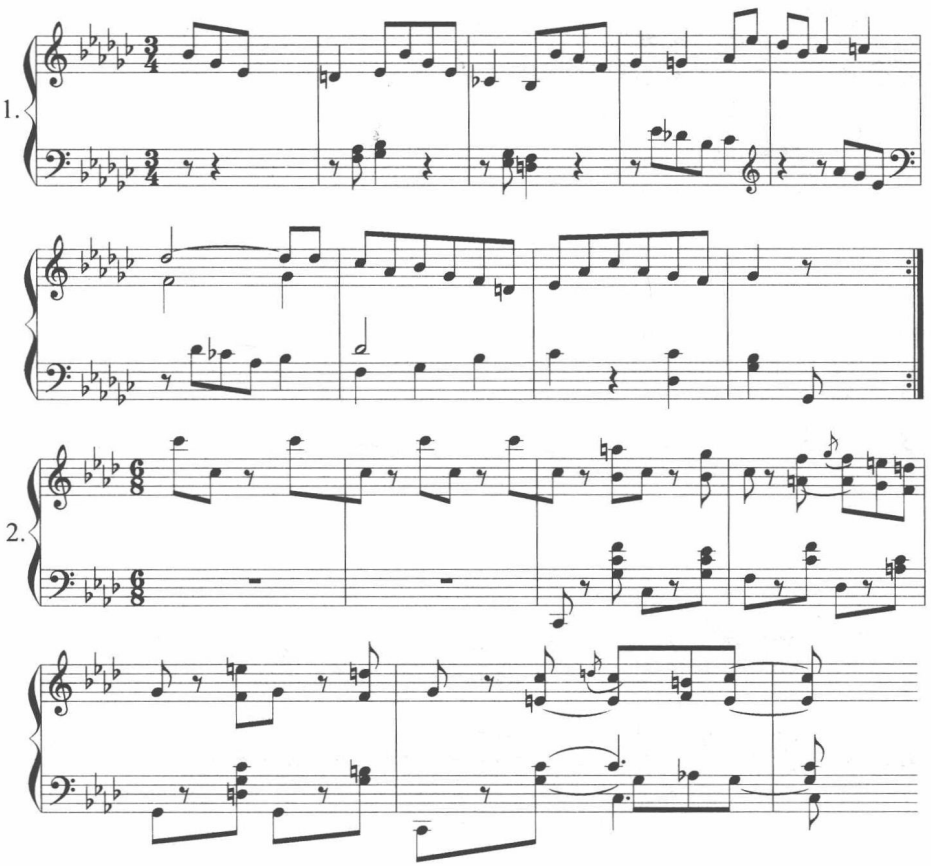
从不同的节奏层次，可得出不同的节奏律动。音乐呼吸的基础亦从“ ”扩大为“ ”。

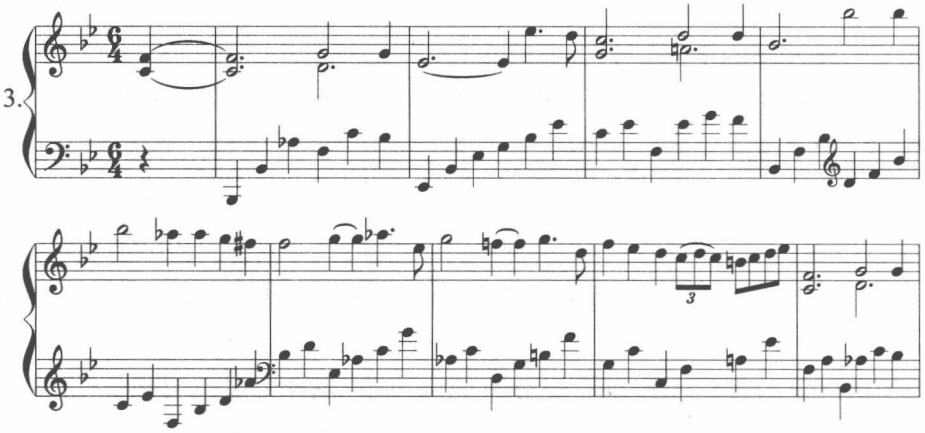
小　　结

音乐的节奏层次分为显性节奏与隐性节奏。显性节奏是乐谱所示的节奏，如旋律节奏，背景节奏，低音节奏等。隐性节奏为更深层次的节奏运动，包括更长气息的节奏运动，如骨架节奏、和声节奏、调性节奏、支干节奏、主干节奏等等。了解节奏层次的网络构造，对掌握节奏特征有极大意义。

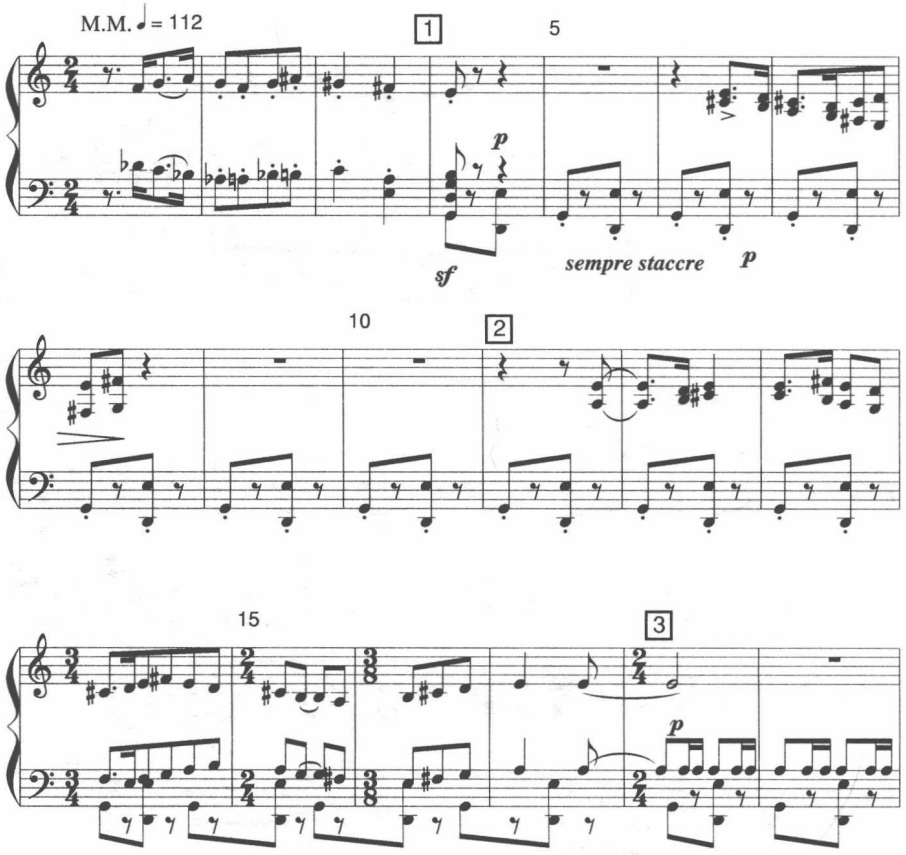
习 题 十 三

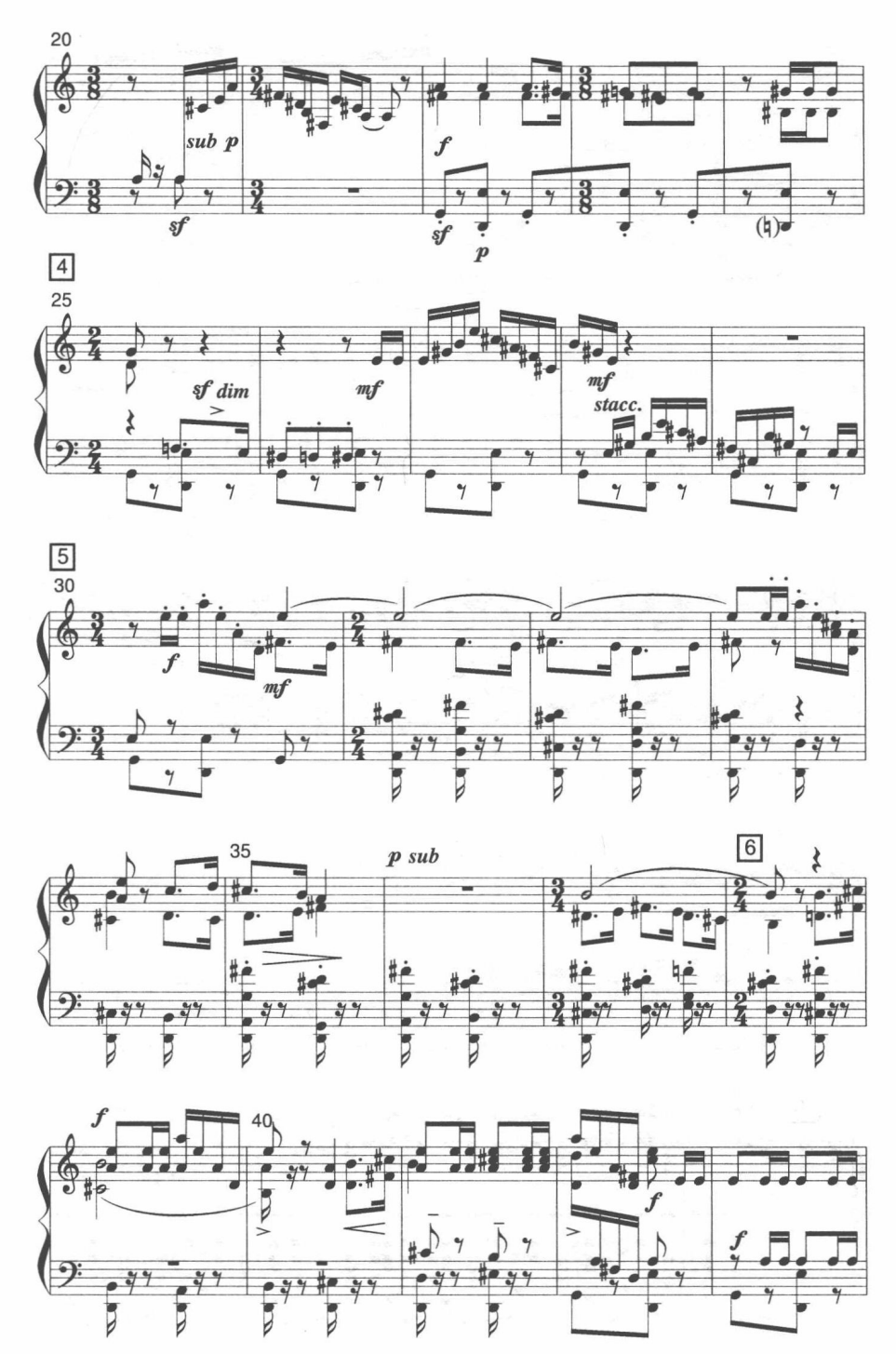
一、为下列谱例加上连线，分清乐句，说明节奏特征，分层次进行分析。

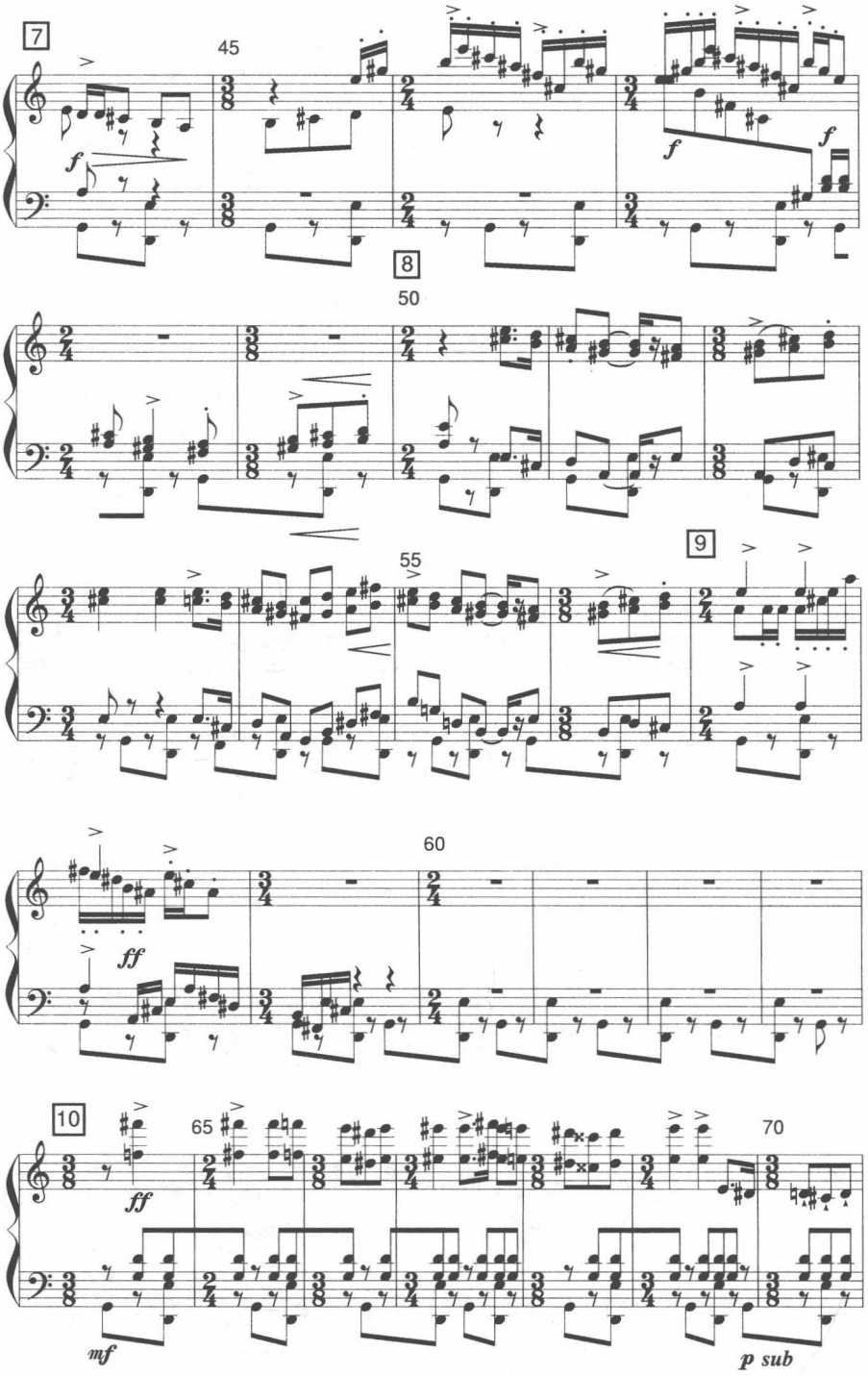


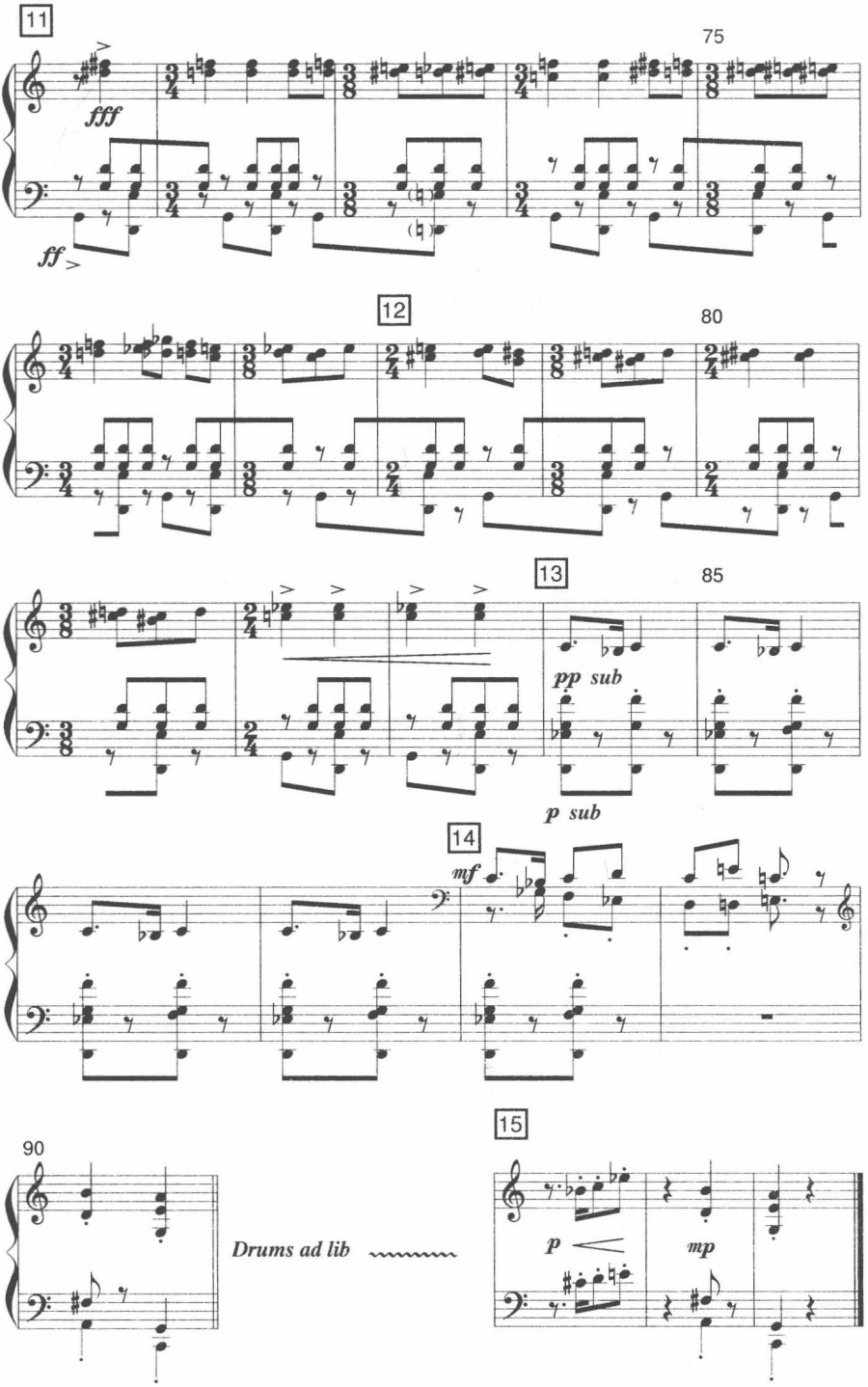


二、分析下列乐曲的节奏结构，先对每个层次作出独立分析，然后进行综合。




20
sub p
sf
f
sf
p
4
25
sf dim
mf
mf
stacc.
5
30
f
mf
35
p sub
6
f
40
f
f


7
45
f
f
f
8
50
9
55
60
ff
10
65
ff
mf
70
p sub


11
75
fff
ff
12
80
13
85
pp sub
p sub
14
mf
90
Drums ad lib
15
p
mp

第四节 组 织

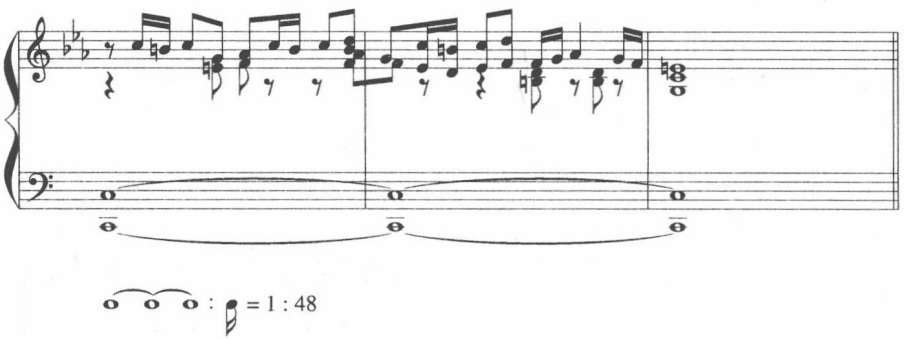
音乐作品由线条(包括旋律线条、辅助线条、低音线条、和声声部线条等)、和声、音色、调性、乐句、力度、表现手段等等基本参数合成。但上述所有要素能有机地组织在一起，使各个要素的各个层面能够独立存在、相互分离,但又水乳交融,节奏是起决定性作用的关键因素。节奏独立即性格独立,节奏分离即层次分离,节奏突出即色调突出,节奏融合即组织融合。掌握好节奏的分离与聚合,是写好音乐作品的首要技术条件。

把音乐作品有机地组织在一起的首要条件是各层次之间的节奏关系,以及隐伏在“显性节奏”背后的更为重要的“隐性节奏”的脉动。

在传统音乐的写作中,“两个外声部” 即旋律与低音声部的节奏关系尤其重要。作为背景的和声层,又有着独立的节奏运动。在写作过程中,必须首先决定节奏语汇,确定节奏元素。在最大时值与最小时值之间进行分割,找出所需要及可能采用的比例关系。随着时代的发展,这一最大值与最小值之间的比例越来越扩大,越来越自由,越来越不规则。

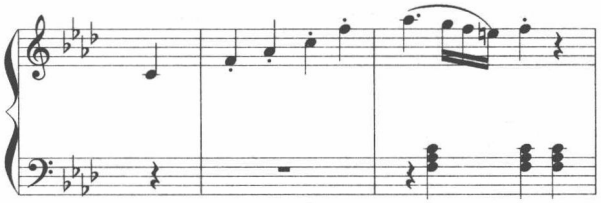
以例138巴赫小步舞曲为例,其最小值𝅗𝅥与最大值𝅝之间关系为1:6,通常巴赫运用最多的是1:8,1:12,1:16等,在持续音中可能有更大的比例。

例140：巴赫《C小调前奏曲与赋格》之赋格曲(WTC Ⅰ/2)



在贝多芬时代,节奏呈现更复杂的风格。以他的早期作品与晚期作品相比较,其节奏元素及组织方式有着很大发展。

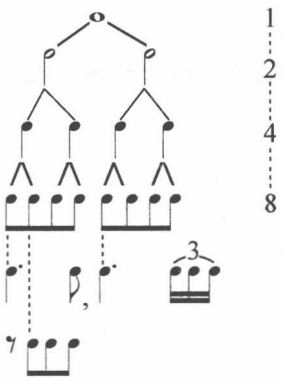
例 141：贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op.2 No.1)第一乐章



在这一乐章中出现的最长时值是 𝅗𝅥𝅗𝅥 (115–116 小节)，最短时值是 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯(𝅘𝅥𝅯的 1/6)，比率为 1(𝅗𝅥𝅗𝅥):48(𝅘𝅥𝅰)。

所使用的节奏语汇有：a. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, b. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, c. 𝄾𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, d. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, e. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, f. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, g. 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥, h. 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 i. 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥。基础网络为：

例 142：



除去 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 为装饰性回音，其余皆为“一分为二”的二分法。

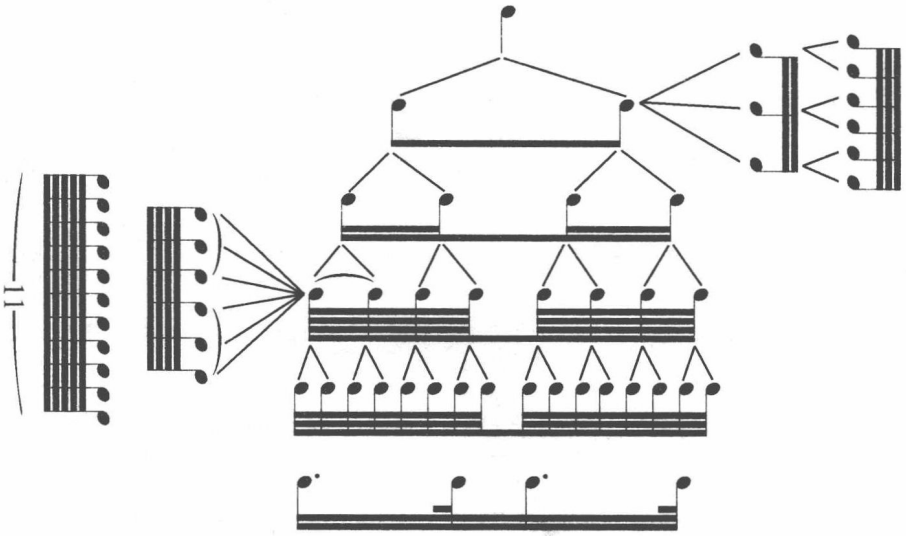
《C 小调奏鸣曲》(Op.10 No.1)的第二乐章，显现更复杂的节奏分割与网络关系：(见 p.114 例 143)

由于同时引入“二分”与“三分”的切割方式，使音乐内部节奏比率呈现更动荡的复合关系，其最长时值 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (第 112 小节)与最短时值 𝅘𝅥𝅰 (第 77 小节)之间的节奏比率为 1:88。

贝多芬一生创作中主要节奏分割方式为“二分法”，即每个节奏单位一分为二。即使以“3”为基础的节奏单位(如三拍子或三连音)，随后亦以“2”分割。在最后一首钢琴奏鸣曲《C 小调奏鸣曲》(Op.111)的最末乐章(第二乐章变奏

曲)中,贝多芬独特地采用了“三三制”的节奏分割方式:(见 p.115 例 144)

例 143:贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.10 No.1)第二乐章节奏网络

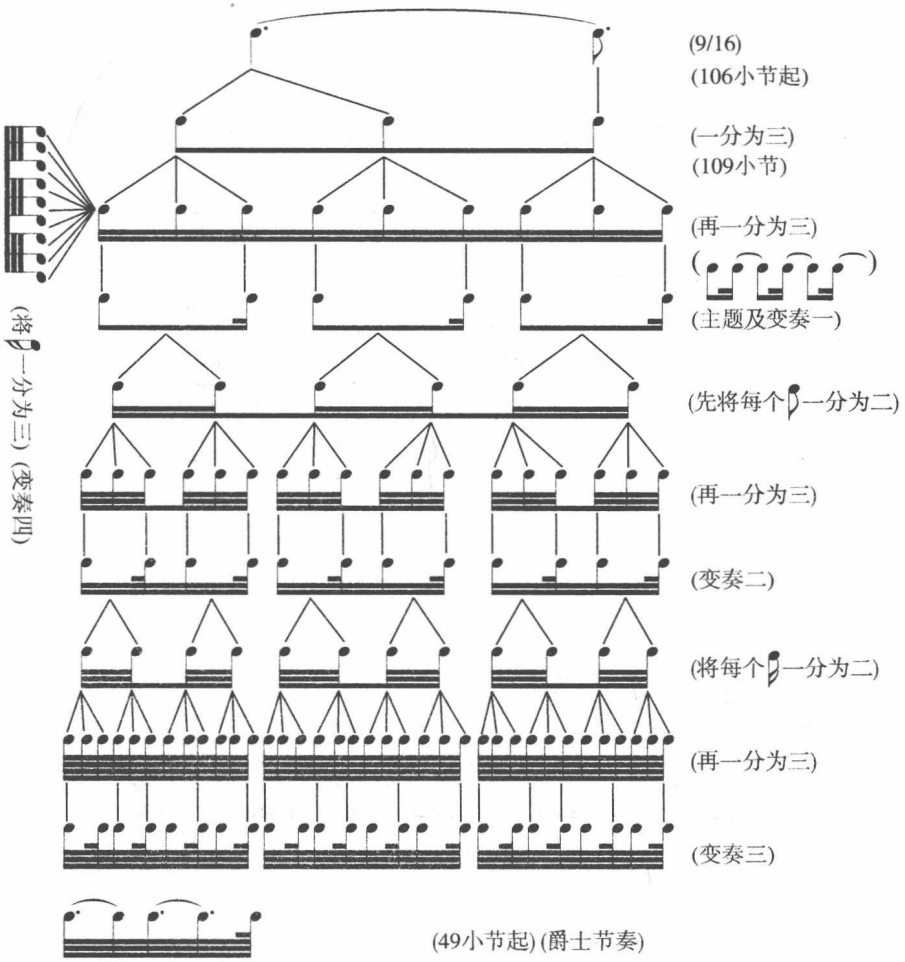


整个乐章呈现出以 3 为最小公约数的节奏关系:“1”的节奏单位( )分别被 3、9、18、27、36(均是 3 的倍数)所分割,与先前的“2”为分割的节奏网络有着本质区别。

“2”与“3”是一切节奏分割与组合方式的基础。尽管从浪漫主义风格到印象主义风格到 20 世纪现代风格,节奏的呼吸与律动方式起着变化,但这一基础组织方式仍在起潜在作用。

凡体现在乐谱上的节奏形态可称之为“显性节奏”,因为它们是一目了然,显“音”露“符”的。显性节奏以不同的功能分为若干层次,每个层次必须有各自的节奏特征使之互相分离。各层次的节奏特征越明确,越有特点,其功能越清晰,层次之间的分离性亦越强,最终所体现的综合效果亦越佳。

例 144：贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.111)第二乐章节奏网络



以肖邦《E 大调练习曲》(Op.10 No.3)为例，其显性节奏有五个不同层面：

1. 旋律节奏。包括节奏要素：a. ；b. ；c. ；d. ；e. ；f. ；g. ；h. ；i. 。

覆盖了从 ×2 到 ×5（ ）的各种节奏元素，是节奏变化最多组合最复杂的一种。

2. 低音线条节奏。包括节奏要素：。该层次完全用同一元素（ ）构成，呈现单一性。

3. 内声部线条节奏。该内声部出现次数不多，但每次出现都以

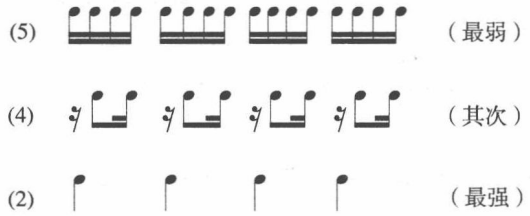
或 性格呈示，显示出明确的个性。

4. 持续切分节奏（背景Ⅱ）。自始至终保持“ ”律动。

5. 持续十六分音符节奏（背景Ⅰ）。自始至终保持“ ”的连续运动。

由此可见，在五个层面中，连续短时值运动是最平稳而最不具个性的。在三种连续运动节奏中，时值越长者越突出越重要越具有显著意义。

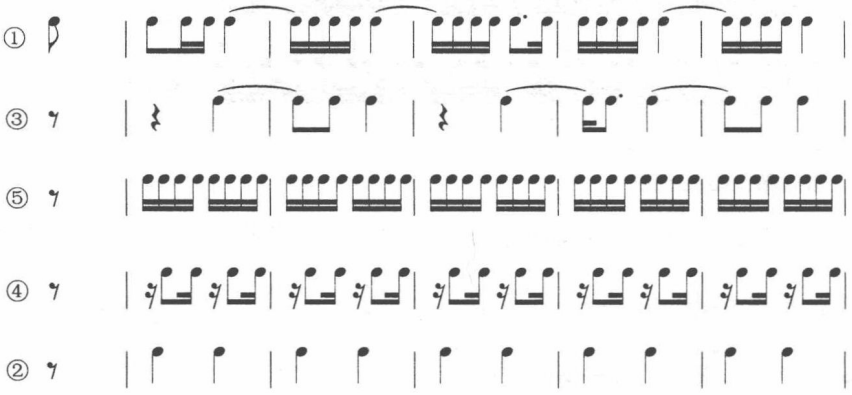
例 145：肖邦《E 大调练习曲》（Op.10 No.3）节奏网络



内声部线条（3）比上述三个层面的节奏显示更多的个性。但与旋律线条的节奏（1）相比较，后者又显示出更多变而富有魅力、趋向明确的节奏特点。

五个层面构成以下节奏网络：

例 146：



更重要的是，在上述每一层面的“显性节奏”背后，都“隐藏”着一个以上的“隐性节奏”。

1. 旋律节奏——旋律支架。

2. 低音线条节奏——① 和弦节奏；② 低音骨架节奏；③ 和声节奏；④ 调性节奏。以上四种“隐性节奏”呈现时值越来越长的趋势。

3. 内声部线条节奏——简化，排除装饰。

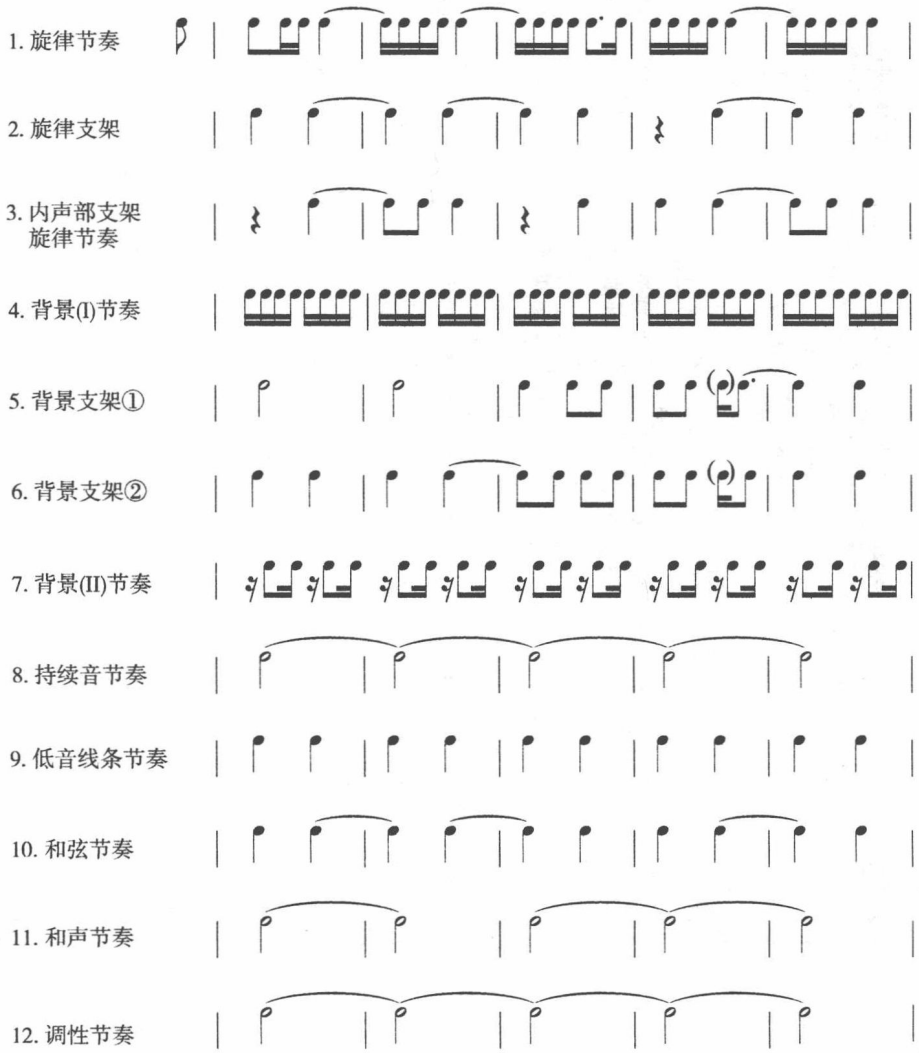
4. 切分节奏——还原为持续音，长时值的持续。

5. 十六分音符——分解为两个层面的较长时值节奏。

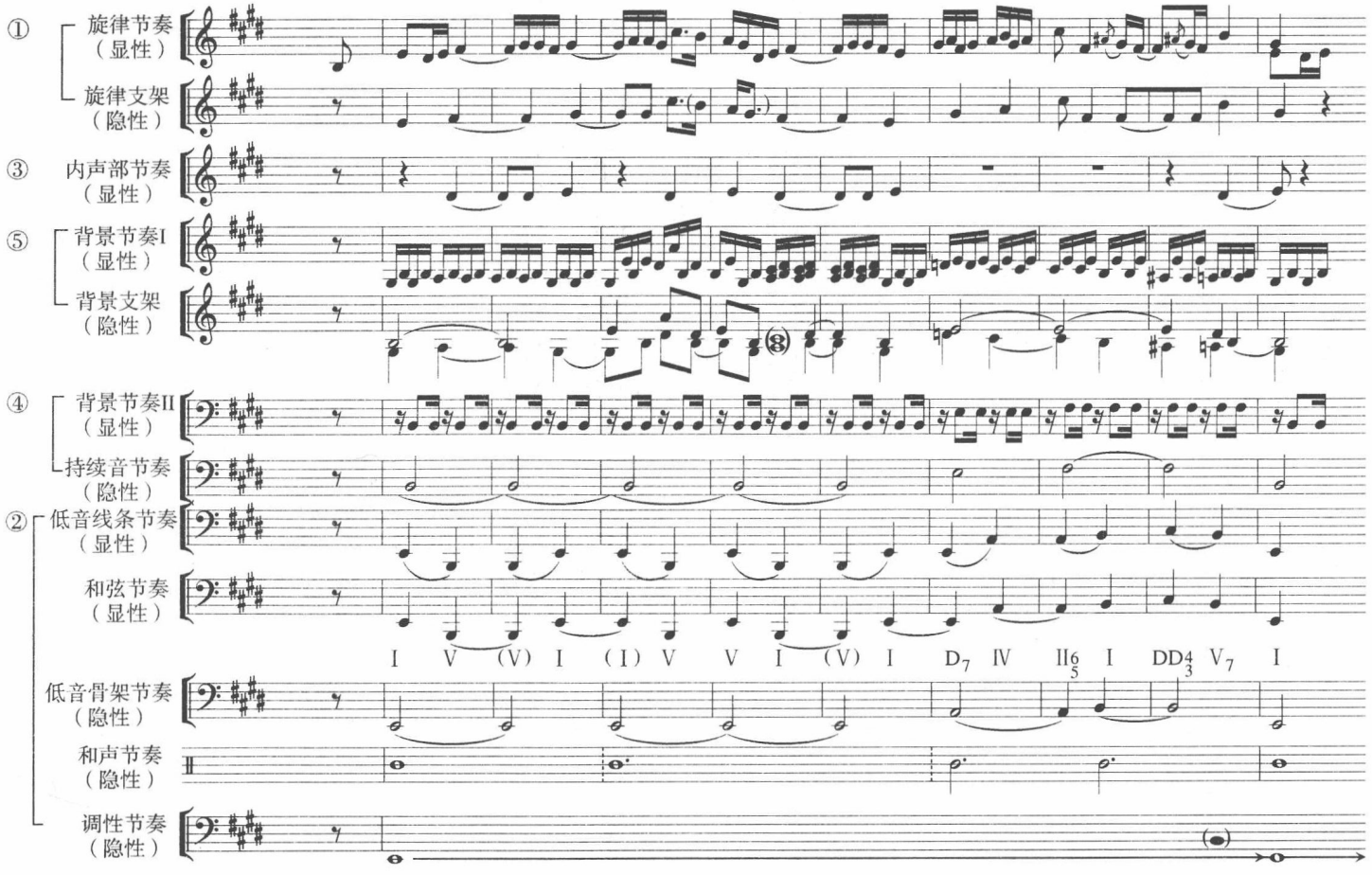
例 147：肖邦《E 大调练习曲》(Op.10 No.3)第 1–9 小节(见 p.118)

以上五个“显性节奏”层面由此构成十二层次的显性与隐性节奏组合而成的节奏网络：

例 148：



例 147：肖邦《E 大调练习曲》(Op.10 No.3)第 1–9 小节



小　　结

尽管我们目前所讨论的是调性音乐的节奏模型，但这一基本原则：由不同层次的“显性节奏”各自隐伏着更多层次更长时值的“隐性节奏”，通过各层次之间节奏特性的“离散”、“聚合”，构成相互交错的节奏网络统一体。这同样适用于无调性音乐的写作，甚至凸现更重要的作用。

习 题 十 四

一、先设计一个节奏模型，要体现离散与聚合、短时值与长时值、显性与隐性的原则。每层次间体现不同的节奏特征，运用不同的节奏元素。时值越长其重要性越突出。

二、然后将该节奏模型中的显性节奏填上音高，写作 8–16 小节小曲，显示出几个不同特性的节奏层次，避免层次之间的相同节奏运动。（层次不等于声部。某一层次可能一个音，可能多个音。）

三、分析下列作品，写出其节奏网络（选其中 16–32 小节左右片断即可）：

1. 巴赫：《C 小调第二帕蒂塔组曲》“交响曲”
2. 莫扎特：《C 大调钢琴奏鸣曲》(K.330)第一乐章
3. 贝多芬：《C 大调钢琴奏鸣曲》(Op.10 No.3)第一乐章
4. 舒伯特：《A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.120)第一乐章
5. 肖邦：《F 小调练习曲》(Op.10 No.9)
6. 门德尔松：《E 大调无词歌》(Op.19 No.1)
7. 舒曼：《C 大调幻想曲》(Op.17)第一乐章
8. 李斯特：《爱之梦》第三首
9. 斯克里亚宾：《F♯大调第四奏鸣曲》第一乐章
10. 斯特拉文斯基：《彼德鲁什卡》选段
11. 勋伯格：《加伏特舞曲》(Op.25)
12. 梅西安：《对圣婴的二十次朝觐》之九

第三编

为一至两件乐器写作

第六章　为独奏乐器写作

为独奏乐器写作,会遇到两种不同的情况:

1. 单音乐器只能或绝大多数情况下只能发出一个音,例如长笛、双簧管、单簧管、大管等木管乐器,小号、圆号、长号等铜管乐器。现代演奏技法中的泛音和弦之类,目前不在讨论之列。

2. 多音乐器可以同时发出两个或多于两个的声音,例如所有弦乐器、弹拨乐器、键盘乐器、有确定音高的打击乐器等。只有像独弦琴一类乐器除外,应归到前一类去。

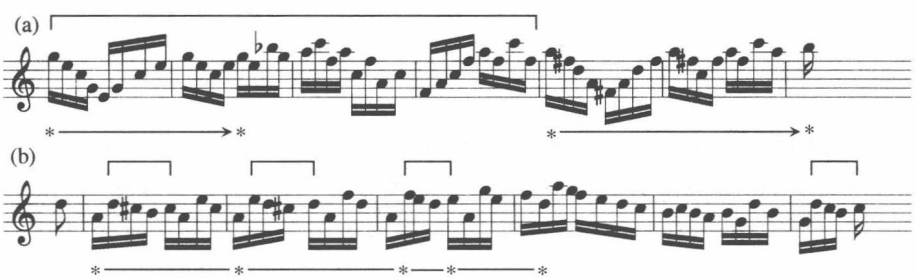
第一类乐器从表象看只能演奏"单线条",而第二类乐器则完全可以演奏"多线条"。

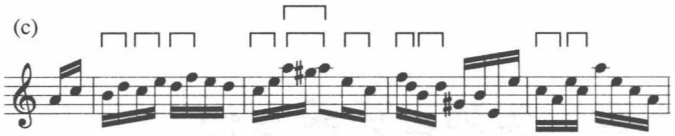
但是,"单线条"不等于"单层次",在为"单音乐器"写作时一个重要的技术是在单线条中体现多层次。

第一节　单线条中的多层次

为单音乐器(主要是绝大部分管乐器,只有中国笙类乐器,西方风笛类乐器才可能同时吹奏多音)写作无伴奏独奏曲,必然只能写一个线条。这一个线条可能只包含一个单声部单层次结构的旋律:

例 149: C.P.E.巴赫《A 小调长笛无伴奏奏鸣曲》





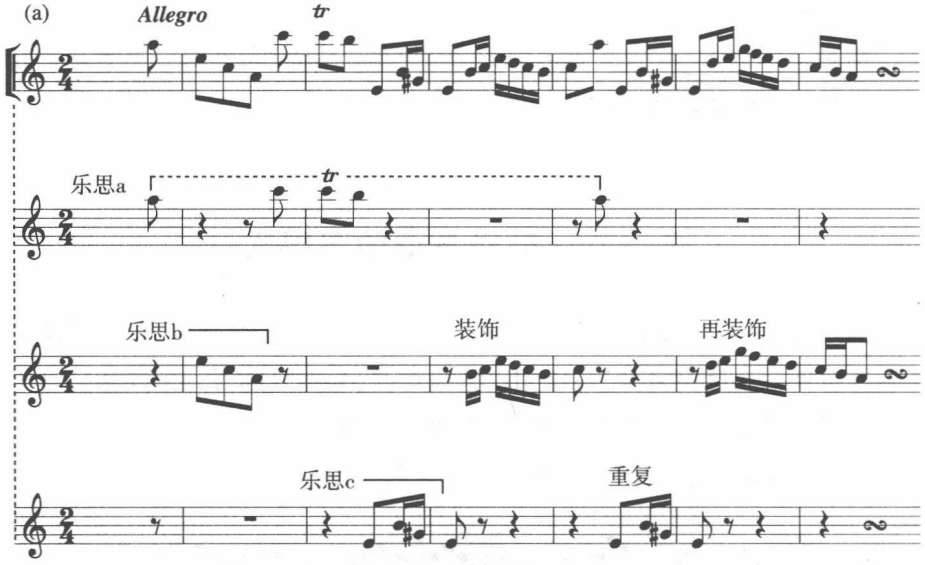
在例 149 中 (a) 是用分解和弦构成的单线条旋律，4 小节为一单位，进行模进。尽管内含上行二度进行的旋律骨架(G–A,A–B♭)，但构不成不同的层次。

(b) 是音阶型与分解和弦交替的旋律。比例(a)进一层的，是它有着持续音A(持续三小节)。但随后消失，也未能构成另一层面。

(c) 是分解的平行三度为主体，夹以分解和弦。平行三度及分解双音有微弱的双层次感，但仍属于单线条。

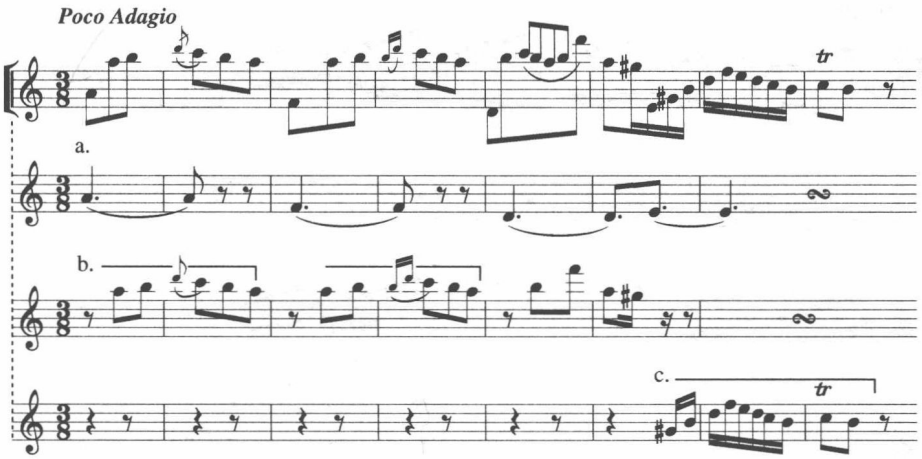
从同一首乐曲中摘选的例 150，却体现出单线条中多层次的写法：

例 150: C.P.E.巴赫《A 小调长笛无伴奏奏鸣曲》



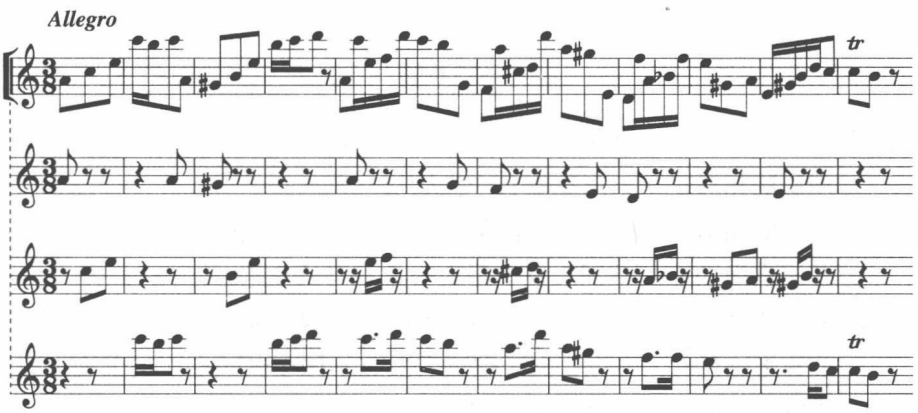
例 150 同例 149 一样，由分解和弦与音阶形态构成旋律，但内含三个独立层次：乐思 a 围绕 a^3 音进行，形成基本的独立旋律；乐思 b 的基础为一个 a 小三和弦，随后是它的装饰；乐思 c 是另一节奏形态的 E 大三和弦，属“低音”与“衬腔”性质。

例 151：



例 151 也由三个独立层次构成。乐思 a 起低音线条的作用，决定着和声音骨架；乐思 b 为主要旋律；乐思 c 是句尾补充。

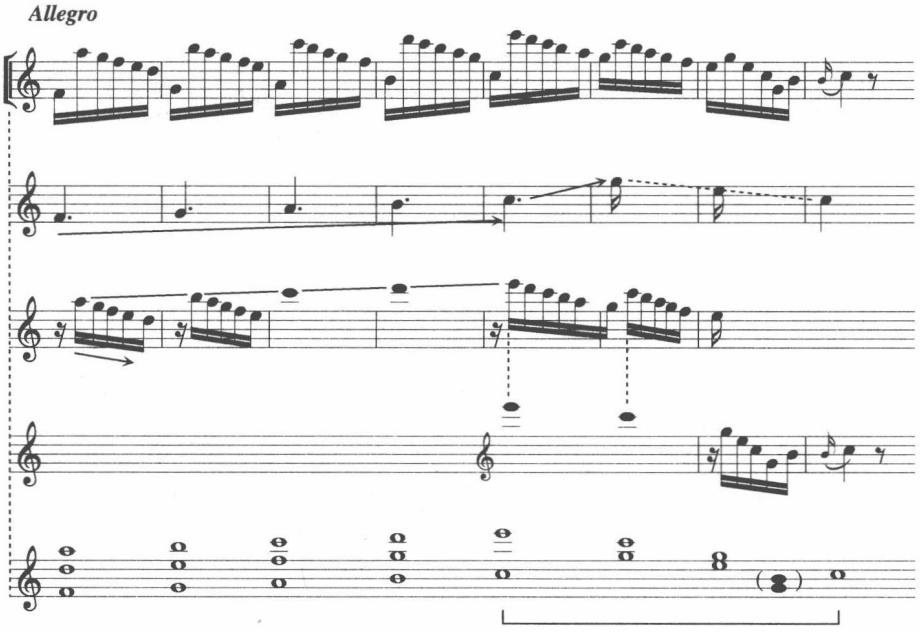
例 152：



例 152 则综合交错得更紧密，三个层次在不同音高层面上各自以相对独立的节奏形态进行。各自内部形成模进，但相互密不可分地组合成一个统一的线条。

例 153 不同于上述三例，是以和声骨架为基础的分层结构。和声进行成为主要因素，超过了旋法的重要性。这是一个平行十度上行接 C 大三和弦的进行，但内含下行(反向)的平行音阶。总体上行，细部下行，形成内部平衡。句末分解和弦是终止式，两个层次合为一体。对照例 152 的平行三度上行进行，可看出层次多少上的差别。

例 153：



小　　结

在单线条中形成多层次需要以下几个条件：

1. 乐思的相对独立。乐思越具个性则层次感越强。

2. 音区的相对独立。音区之间的间隙越大层次感越强。

3. 各层次间功能的差别。每个层次有其本身的作用。

4. 每一层次本身各音相互间的联系。即使相隔很远也应有音高上的联系。

5. 节奏形态的相对独立。每个层次若具有不同于其他层次的节奏形态，则层次感越强。节奏形态过于接近则不易分出层次。

多音乐器由于可以同时发出两个以上音来，因而为多音乐器写作时，体现多层次则方便得多。其不同于单音乐器的地方，是可以将几个层次同时出现，而不必将一个线条分割为几个层次。当然，为单音乐器写作时采用的为了达到多层次的技术手段和主要原则，在为多声乐器写作时也完全适用。

习 题 十 五

一、在两个同音之间写作装饰性线条。

1. 上方级进波音型装饰。

2. 下方级进波音型装饰。

3. 上下方回音或双助音型装饰。

4. 上方大于三度音程曲线装饰。

5. 下方大于三度音程曲线装饰。

6. 上方多折型曲线装饰。

7. 下方多折型曲线装饰。

8. 上下方多折型曲线装饰。

规则：

1. 不得同向连续三次跳进。

2. 大跳音程后须反向级进。

3. 在装饰过程中避免主要音出现。

二、在两个不同音高之间写作装饰性线条。

1. 在两个相邻二度的骨架音之间进行装饰。

2. 在两个相隔三度音程的骨架音之间进行装饰。

3. 在两个相隔大于三度音程的骨架音之间进行装饰。

要求：

1. 在装饰过程中尽量避免出现骨架音。

2. 每个练习必须改变装饰的长度、幅度与曲线形态。

3. 避免直线型连续跳进。

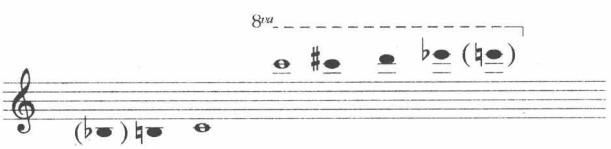
4. 每个单线条中包含两个以上层面的进行。

第二节　为木管乐器写独奏曲

1. 长笛

(1) 音域：

例 154: 长笛音域



注意：并非所有长笛能吹奏最低音 b，具有 b♭ 的更少。

(2) 主要演奏技术：

a. 单吐：每次吐音皆为重音。发音有力，但不能太快。

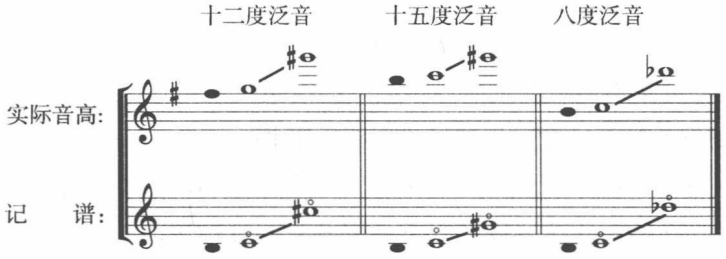
b. 双吐：适合吹奏两个同音反复的快速乐句，灵活但较弱。

c. 三吐：适合三连音或三个同音反复的快速乐句。

d. 滚舌音（frullato）：运用舌尖快速颤动，效果类似弦乐器颤弓，注明“tremolo”或“frullato”。

e. 泛音。长笛有十二度、十五度及八度泛音。效果以前两类为好，八度泛音不佳。长笛泛音只能在最低的几个音吹出，不能用在更高音域。

例155：



f. 震颤音。长笛的震颤音十分美妙，使用音域为 d^1–f^3，最低三四个音上避免使用。

(3) 各音区的音色特点：

表 6：长笛音区音色力度表

音　高	音　区	特　点	力　度
	例　外		*mp*
	低音区	浓、钝、不稳	*p*－*mp*
	中音区	甜美、柔和、透明	*pp*－*mf*

（续表）

（接上表）

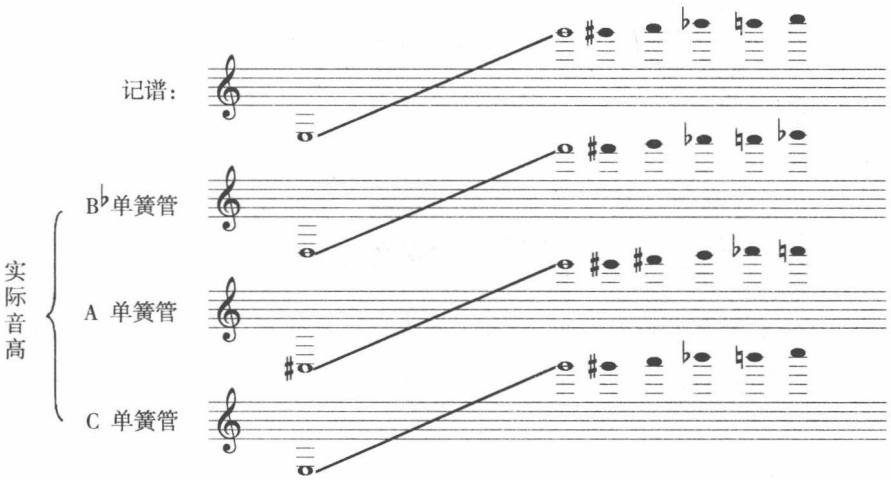
音　高	音　区	特　点	力　度
	高音区	清晰、抒情、饱满	*pp* – *f*
8va	最高音区	清晰、尖锐	*f* – *fff*
8va	例　外		*fff*

为长笛写作时要特别注意各音区的特点，中音区与高音区是最好音区，能奏任何力度（由弱至强）变化。中音区温和柔美，高音区明亮穿透，都有鲜明特色，少用极端音区。长笛的声音由于无谐音（只有正弦波），所以显得较为冷漠，力度也不如其他木管乐器。

2. 单簧管

（1）音域：

例 156: 单簧管音域



B♭调单簧管较易于演奏降记号多的调，A 调单簧管则较易于演奏升记号多的调。

(2) 主要演奏技术：

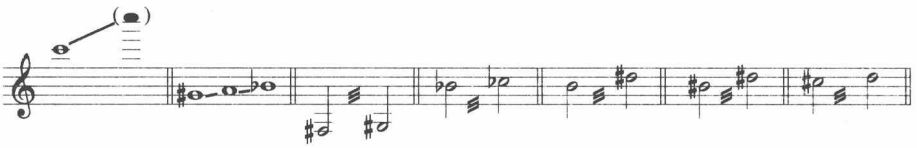
a. 单吐。一般只用单吐，不用双吐、三吐。

b. 连奏。任何华彩性的音阶或分解和弦、跳进。

c. 断奏。注意不要连续演奏太长的断奏乐句，连奏与断奏结合效果很好。

d. 震颤音。效果出色，但要避免下列音高组合：

例 157：



在最低几个音上效果最好，可作 ***pp*** – ***f*** 的变化。

(3) 各音区的音色特点：

表 7：单簧管音区音色力度表

音　高	音　区	特　点	力　度
	低音区	圆润丰满，富有戏剧性	***ppp–ff***
	中音区	较软弱，缺乏个性	***ppp–mf***
	高音区	温柔丰满，柔美激动	***ppp–ff***
	最高音区	粗糙，尖锐刺耳，最高五音为例外	***fff***

单簧管不仅善于吹奏旋律，也善于吹奏技巧性华彩乐句。力度变化在木管族乐器中属能力最强，从最弱到最强变化自如。低音区极富特色，中音区较缺乏表现力，高音区明朗温柔，与低音区形成极大对比。最高音较刺耳，除特殊效果外慎用。

单簧管还能吹奏多音和弦。这种近年来发展起来的技术手段主要在现代作曲中使用。

表 8：单簧管新音响演奏记号*

记　号	符　号	解　释
唇压记号	○	放松唇压
	◒	略松唇压
	●	极松唇压
	□	增加唇压
	⬓	略减唇压
	■	大增唇压
气压记号	N.Pr	正常气压
	M.Pr	强气压
	P.Pr	弱气压
	A.Pr	增气压
	D.Pr	减气压
口形记号	⊖	正常簧片位
	⬒	尖部簧片位
	⬓	根部簧片位
	↙	乐器向躯体移动，下唇压簧片
	↘	乐器离开躯体，上唇压笛头，下唇放松
	N.	回到常规演奏方式
		腮帮颤音
腹颤音记号		无颤音
		慢颤音
		正常颤音
		急颤音
		渐快颤音
		渐慢颤音

（续表）

*资料来源：Bruno Barlozzi 著《木管新音响》(New Sound for Wood-Winds)刘波编译《单簧管新音响》一文，详见《黄钟》1991 年第 1 期，p.11-25。

（接上表）

记　号	符　号	解　释
摇摆记号		向下摆动
		向上摆动
		先下后上摆动
		先上后下摆动
微音记号	♯	升四分之一
	𝄲	升四分之三
	♭	降四分之一
	𝄳	降四分之三
表情滑音		上下表情滑音
		快速上下滑音
		踏板键
	▬	破裂音
	▲	微差音

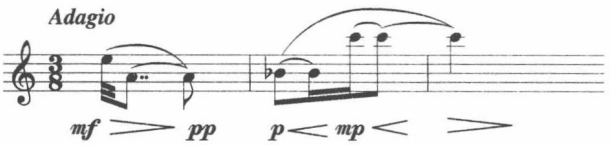
习 题 十 六

一、将下列习题发展成一首完整的长笛独奏曲。

要求：

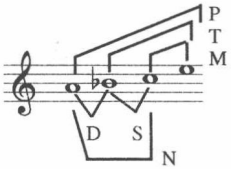
1. 体现骨架音之间的逻辑关系。
2. 运用长笛演奏技术。
3. 注意发展的统一性。

二、将下列开端写作一首完整的长笛独奏曲。



题解：

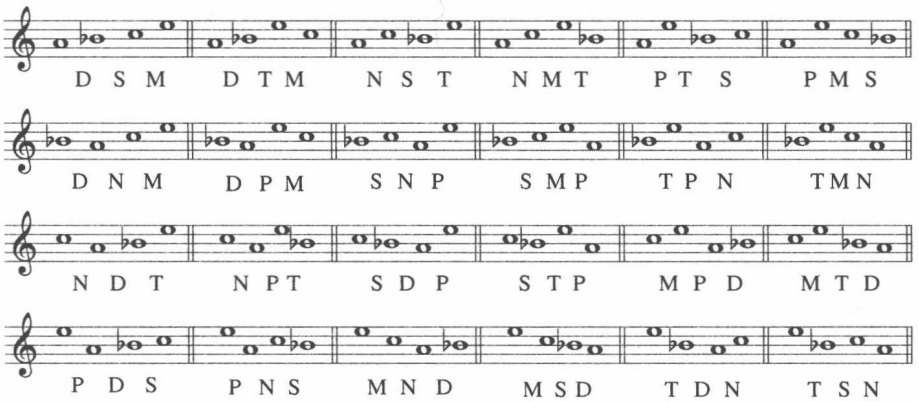
此题由四个音构成：

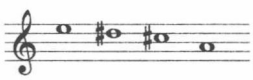


a. 可用两种不同风格处理：

① 用以弗里几亚为中心的调式音阶或综合；

② 用四音音集方法处理。材料：此乃包含全部六种音程的“全音程组合音集”。按排列全组合，可得二十四种形态，及其十一种移位。另可运用其中的三音集或二音集(即两个音程组合甚或某一个音程)及其移位。



b. 这一“四音音集”的倒影是另一个“全音程组合音集”：  ，可处理为弗里几亚的倒影——利底亚，或另一个四音集。

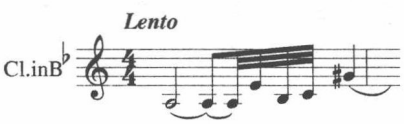
c. 中心音若改变，又可形成另一调式。以原题为例，可能包含的调式有：A 弗里几亚，B♭利底亚，C 密克索里底亚，E 洛克利亚。

倒影四音集则包含：E 伊奥尼亚，D♯洛克利亚，C♯爱奥尼亚，A 利底亚。

以上所有材料的综合，展示了运用这一“四音集”写作的宽阔的可能性。

d. 充分发挥长笛的演奏技巧与音色特点。

三、写作单簧管独奏曲一首，运用各种单簧管演奏技巧。

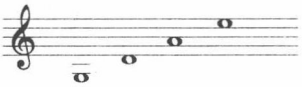


第三节　为弓弦乐器写独奏曲

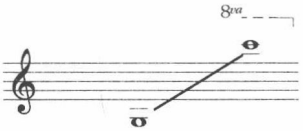
1. 小提琴

小提琴是弓弦乐器中最重要的一种，变化最丰富，曲目最广泛，最接近女高音的歌唱(但音域要广阔得多)。

(1) 定弦：



(2) 音域：



(3) 奏法：

① 连弓，将声音十分连贯而歌唱地奏出，宛若人声歌唱。但一弓内不要有太多音，以免削弱声音的张力。

② 分弓，声音张力加强，每弓第一个音均是重音，通过分弓使声音得到强调。下弓(⊓)比上弓(∨)更有力。

③ 跳弓：声音轻盈而跳跃。

④ 顿弓：在一弓内跳若干音。

⑤ 拨弦：a. 手指拨弦，用食指拨动琴弦(Pizzicato)。

b. 垂直拨弦，用拇指与食指将弦向上垂直拨动。(⊥)

⑥ 弓杆击弦：用弓背面(木杆)击弦，发出干涩音响。

⑦ 靠近指板演奏：声音较虚脱。

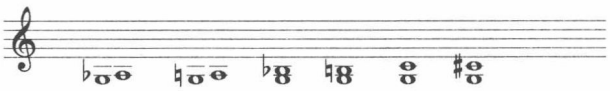
⑧ 靠近琴马演奏：声音较刺激。

⑨ 琴马后演奏。

⑩ 加弱音器：使声音虚弱，似从远处传来。

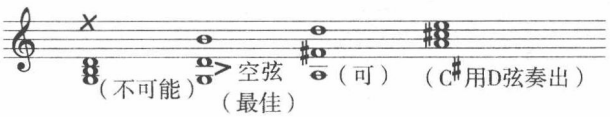
⑪ 双音：在两根琴弦范围内的任何音程的双音可奏出。以三度、四度、六度、七度、八度为佳，尽可能避免非空弦的五度。下列双音不可能奏出：

例 158：小提琴不可演奏的双音



⑫ 和弦：凡有琴弦可奏之和弦理论上皆可奏出，但需要充分考虑指位，避免手指间过大的跨距。通常开放的和弦较密集和弦易奏，和弦音之间相隔六度最易奏出。

例 159：小提琴和弦构成



在双音与和弦中要充分利用空弦，使之易于演奏。在Ⅰ-Ⅱ弦(G-D)之间不得出现第三音。

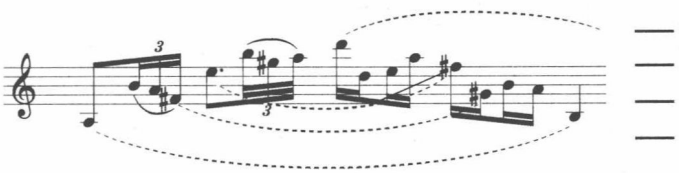
(4) 把位：

每根弦均能演奏 12-13 把位，每根弦上高把位的琴弦紧张度高，低把位琴弦相对松弛，故高把位上可获得更紧张更热情更富有表现力的声音。通常用 E 弦上的高把位演奏高音区的声音是不言而喻的。同样，利用 G 弦、D 弦和 A 弦的高把位可使声音愈加激动人心。

(5) 层次：

小提琴上可至少同时演奏两个线条。若将线条分离，则可增至三甚至四个层次。充分利用高音区、中音区、低音区在音色上的差别。由于小提琴上换弦十分方便，不要顾虑任何大音程的跳进。如 在小提琴上是很容易奏出的。正因为如此，在为小提琴写独奏曲时，心中一定要先有层次感，使多层次的构架明确显现出各层面的特性来。

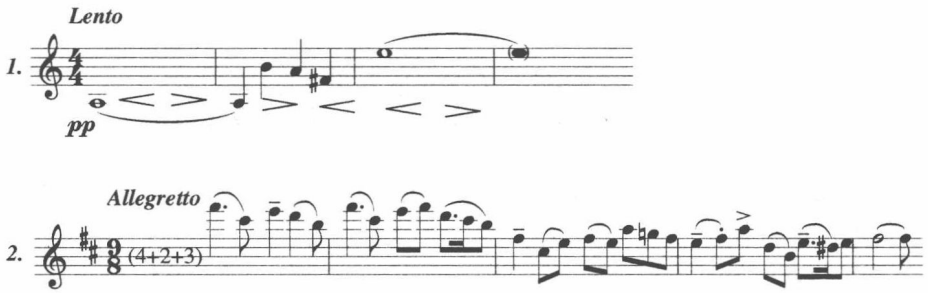
例 160：小提琴的分层



上例中的单线条事实上在四个层面上同时展开。

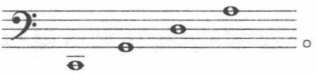
习 题 十 七

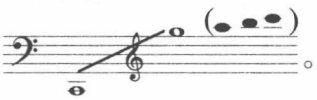
写作小提琴独奏曲一首，在一件乐器上显现出多层面。速度由慢及快，分作：慢(Lento)—中庸(Moderato)—活泼(Vivace)—急速(Presto)几个段落。前后可加前奏与尾声，都用自由节拍。第一段落之内及相互之间，都可自由变换节拍。



2. 大提琴

大提琴音色浑厚浓烈，是男声的歌唱，更具雄性特点。演奏法与小提琴完全相同。

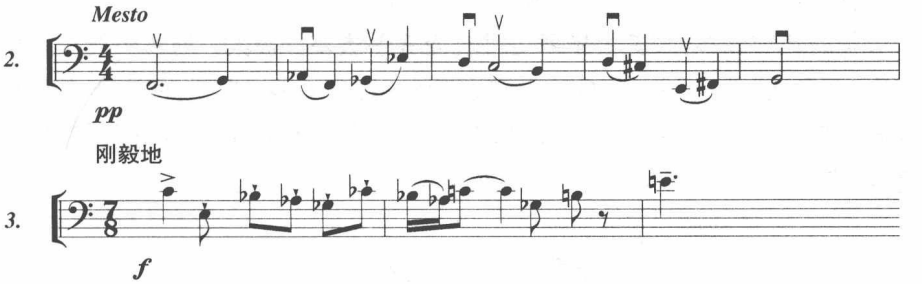
(1) 定弦  。

(2) 音域  。

大提琴表现力极为丰富，单音线条不受任何限制。双音与和弦需充分考虑实际演奏的可能与便利。

习 题 十 八

一、用下列开端写作大提琴独奏曲三首。



二、分析与阅读：

1. C.P.E.巴赫：《A 小调长笛无伴奏奏鸣曲》
2. J.S.巴赫：《六首小提琴无伴奏奏鸣曲》
   《六首大提琴无伴奏组曲》
3. E.依萨伊：《六首小提琴无伴奏奏鸣曲》
4. M.雷格尔：《三首大提琴无伴奏组曲》(Op.131c)
   《三首中提琴无伴奏组曲》(Op.131d)
5. P.亨德米特：《第一小提琴无伴奏奏鸣曲》(Op.31 No.1)
   《第二小提琴无伴奏奏鸣曲》(Op.31.No.2)
   《Übungen für Geiger》
   《第一中提琴无伴奏奏鸣曲》(Op.11 No.5)
   《第二中提琴无伴奏奏鸣曲》(Op.25 No.1)
   《大提琴无伴奏奏鸣曲》(Op.25 No.3)
   《为长笛独奏而作的八首小曲》
6. 乔治·克拉姆：《大提琴无伴奏奏鸣曲》

第四节　为中国乐器写独奏曲

一、笙

民族乐器中吹管乐器种类繁多，各有特性。主要有：笛(包括梆笛、曲笛、新笛、小笛等)，箫、唢呐、笙、管子等。选择笙作为民族吹管乐器写作独奏曲，是因为笙能同时吹奏多声，且能与吹奏、拉奏、弹拨类各种乐器很好融合，使音色差异大、个性强的乐器合为一体。

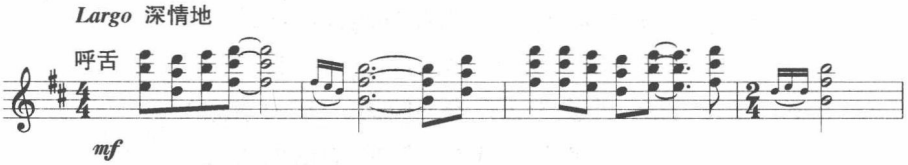
音域：

笙的式样极多，且音位排列、音域、演奏手法差异极大。通常传统笙音域狭窄，一般为 a^1–d^3(e^3)，以自然七声音阶(一般为 D 调)为主，偶有半音间插其内。现专业使用的三十六簧改良笙不但音域宽阔，而且半音齐备，为吹奏复调、多调性、不协和和弦甚至音块创造条件。

例 161：笙音域

笙可奏出各种类型的和音。传统和音以纯音程为特征。由单音、八度、四五度双音，三音，四音、五音逐步叠加，使音量得到加强。

例 162：徐超铭《挑担茶叶上北京》

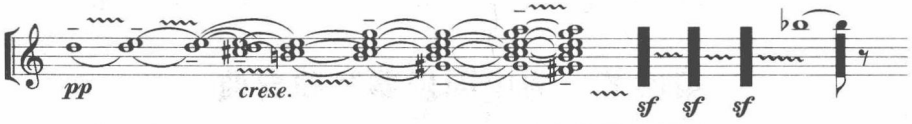


例 163：胡登跳《交城山》

主要线条为八度旋律，在八度之内、之外，均可增添纯音程性质和音。

目前，笙的表现力已大大扩张，能演奏各种高叠置和弦甚至音块。

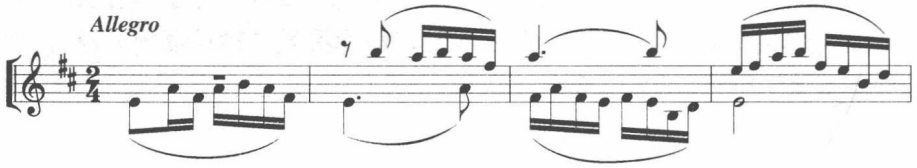
例 164：赵晓生《唤凤》



一个个音逐步叠加，构成音块，发出类似合成器的效果。

笙可演奏多线条，以传统复调的五声音阶的复合为主。

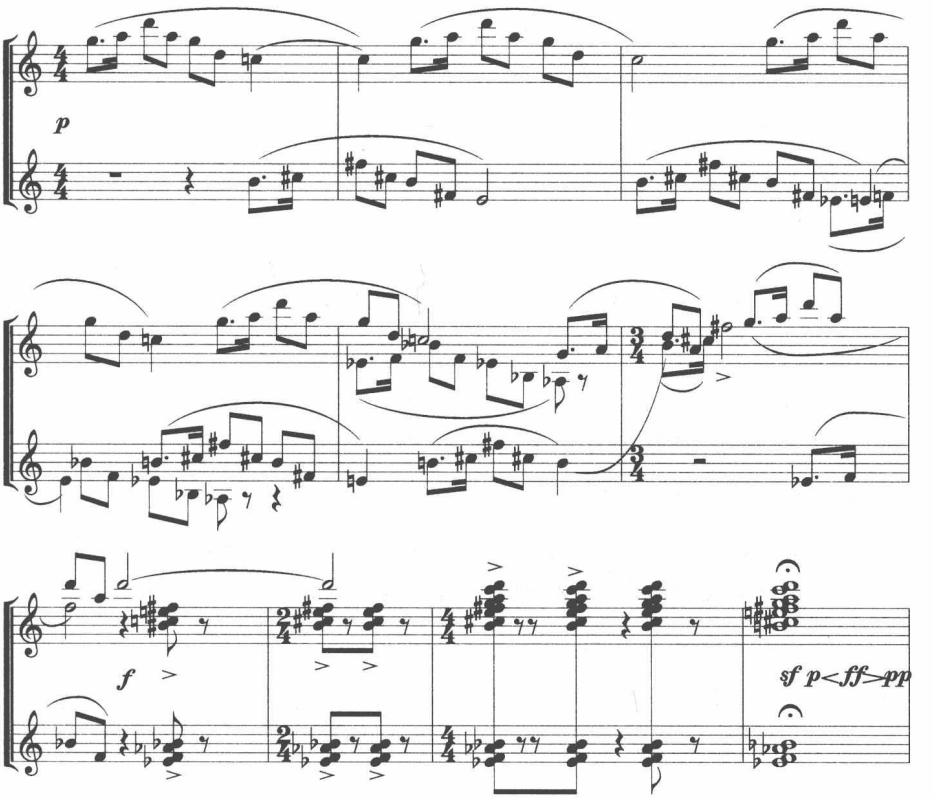
例 165：徐超铭《林卡月夜》



陈铭志《远山赋》是用三声部写作的赋格曲。

运用多层次写作，在笙上可吹奏出更复杂的双调性甚至三调性对位。下例是 C 宫、E 宫、A♭宫三个相隔大三度调式的对位。

例 166：赵晓生《唤凤》



音色变化由口内技巧达到。笙的吹奏技巧主要有：

1. 吐音。分单吐、双吐、三吐等，同音反复吹吐十分便易，但音的位置不要移动过快。

2. 花舌音。符号为 *，作为线条的装饰与润色。

3. 呼舌音。符号为 ～～～，通过来回呼气引起簧片均匀振动。

4. 揉音。相当于弦乐器的揉音，用腹部控制。

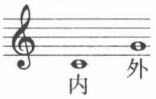
5. 喉音。类似“呼噜噜”的声音。

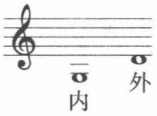
6. 滑音。一般可上下滑出小二度至小三度的滑音。高音区较易，如 c^3 以上的滑音。

二、二胡

二胡是最常见最有代表性的民族拉弦乐器，十分普及。

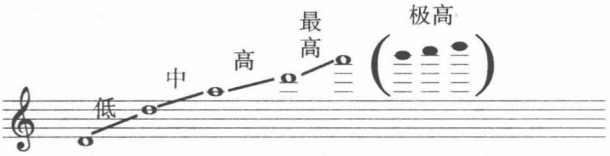
1. 定弦：五度，一般为

或 

。亦有更低的，如阿炳的《二泉映月》就以 

定弦。

2. 音域：



中低音区最为有效，擅长奏出各种情绪的旋律。高音区声音渐紧，最高音区音量小，偏涩，极端音几乎不可听见，偶尔使用。

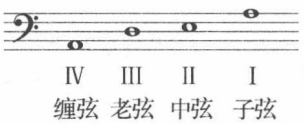
所有弦乐有效弓法均可在二胡上使用，如：分弓、连弓、顿弓、跳弓、抖弓、颤弓等。拨弦可分左手拨弦与右手拨弦。另有弓杆敲击琴筒，亦常用。

左手技巧包括：揉音、滑音、打音、颤音、泛音等。

二胡曲的写作十分自由，凡有效音域内的声音皆能方便地奏出。作曲者可随兴所至，表述内心欢快的、喜庆的、哀怨的、思虑的各种思想，情感，意境与感受，在此不再赘述。尤其因为二胡无指板（如小提琴），无品相（如琵琶），因而可作垂直与水平两个方向的滑行，通过手指对琴弦的增压、减压、运动、滑行，产生音域范围任何可能的音高，达到“全律”或“无律”的境界，模拟吟诵、哭泣、呼喊等均十分有效果。

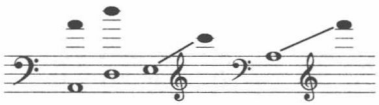
三、琵琶

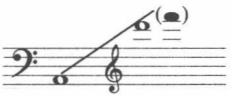
弹拨乐器是民族乐器中表现力最丰富的群族。主要弹拨乐器有：琵琶、筝、柳琴、月琴、三弦、阮、扬琴等。琵琶是其中最有代表性的乐器之一。

1. 定弦： 

，这是最常规的定弦。作曲者可根据

需要自行决定。

2. 音域： 

总音域： 

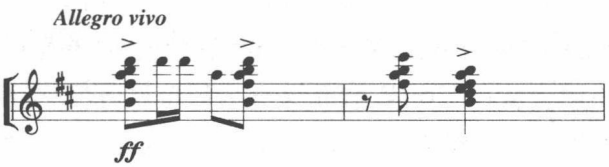
琵琶演奏手法十分丰富。左手技术包括：泛音、吟音(即揉音)、打音、煞音、绞弦音、推拉音、绰注音、煞音、虚音等。

右手技术包括：弹、挑、勾、抹、剔、提、扳、滚、轮、摇、分、摭、扫、拂等。

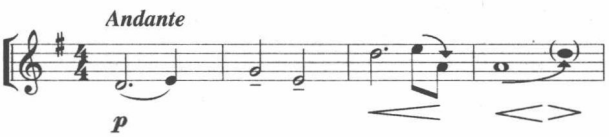
琵琶曲传统十分丰富，分“文曲”、“武曲”两大类，新创作乐曲亦颇丰。无论单音、双音、和弦、多声、震音、滑音，均很有效果。在演奏三音或四音和弦时，尽量多利用空弦。

习 题 十 九

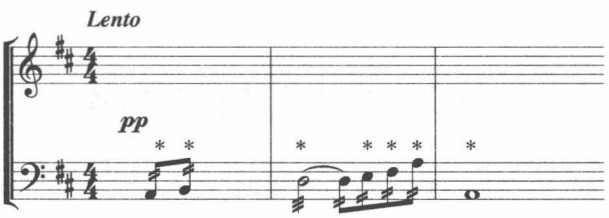
一、写作笙独奏曲一首。



二、写作二胡独奏曲一首。



三、写作琵琶独奏曲一首。



四、自行写作上述乐器独奏曲一至三首。

第七章　为两件乐器写作

为两件乐器写作涉及时间(历时性)与空间(共时性)两方面之间的关系。从纵向的共时性关系而论,音程之间紧张度的增减变易是核心问题。从横向的历时性关系而论,两件乐器之间节奏疏密动静是核心问题。两者是紧密相关不可分割的一个问题的两个方面。就音色而论,两件同族乐器融合性强,两件异质乐器对比度高,在处理方式上是不尽相同的。

表面看来,两件乐器之间只存在四重关系:a——b——　a——b——　b——a——,若考虑到任何一件乐器都可能不止是一个层次,所以,两件乐器之间可能产生二重以上,多至六层次甚至八层次的复杂关系。

处理节奏关系,是为两件乐器写作的切入点,最简单的乐器间节奏关系为:a. 整齐型,b. 模仿型,c. 对比型。这里的"模仿"首先指节奏模仿,音高可能完全不同。从音高而言,模仿又分为简单模仿(完全模仿,亦称"卡农")与自由模仿。自由模仿的类型是无限的,任何相互关联的因素只要在节奏、音高、装饰、时值、方向、位置、音程等方面作出改变,同时又保留"原型"的某些影子,皆可能构成自由模仿。对比更是无限,任何情绪、节奏、音型、时值、音高、音色上的差异,皆可形成对比。差异越大,对比度越大,差异是对比的出发点。可以说,整齐型为"不易",模仿型为"简易",对比型为"变易"。这三种基本形态决定了两件乐器之间关系的基本准则。

第一节　为两把小提琴写作

两把小提琴为同种乐器,音色完全相同,故融合性最强。为使两件乐器分离,相互独立,可采用以下基本方式:

1. 节奏错位。两件乐器节奏错开,你停我奏,你长我短,你动我静,你急我缓。当然,这并不意味着完全排除共时的整齐运动。

2. 节奏对位。两件乐器采用不同的节奏脉动，对一定长度的时间单位进行各不相同的切割，造成复合的节奏对位，比如 6/4 拍对 3/2 拍，3/4 拍对 2/4 拍，进而更复杂的节奏复合。

3. 调性分离。两件乐器在两个不同调性或调式上演奏，形成双调性，两个调性之间需确定一定的关系，比如，是五度调，还是三度调，还是二度调，还是三全音调。两个调之间共同音越多，融合度越高，对抗性越低；两个调之间共同音越少，对比度越高，分离性越强。

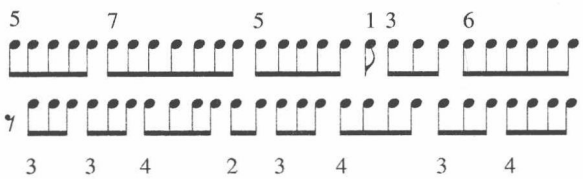
4. 音区分离。并非音程越大效果越好，应当充分注意音程的作用。音程间隔越大，效果越离散、空泛化。同样的音程，大三度与十度、十七度相比，丰满程度越来越被削弱。在两件乐器写作中，音程及其位置在音响上具有决定性意义。

实例分析

巴托克：《收获者之歌》(四十四首小提琴二重奏之三十三)

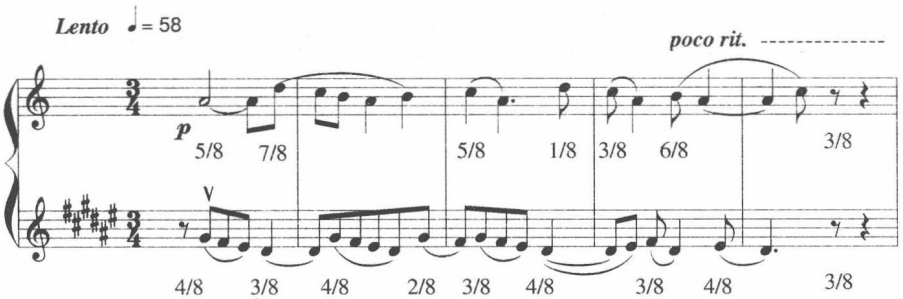
这首小曲中体现了以上所述各项原则。

1–5 小节：第一乐句(a)第一小提琴 A 羽调，第二小提琴 D♯羽调，两件乐器之间为三全音轴心(A–D♯)的双调性。节奏为对比性对位，各自陈述一个主题。内部隐含模仿因素。注意：在共同的 3/4 节拍内，两把小提琴的弓法暗示着各自不同的节奏律动：



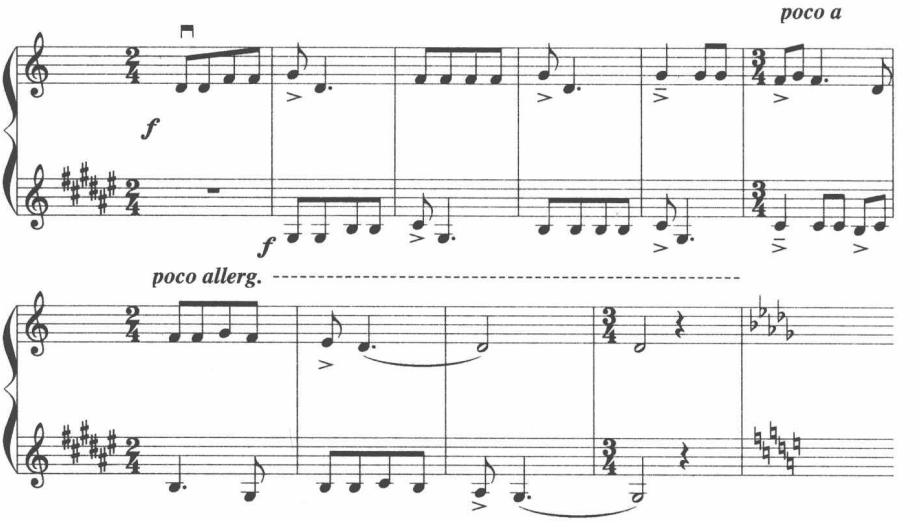
这一十分精致的节奏错位使音乐节奏充满情趣。

例 167: 巴托克《收获者之歌》(四十四首小提琴二重奏之三十三)



第 6–15 小节：第二乐句(b)，完全模仿(双调性)，带有节拍错位。第一提琴 D 多利安(四音组)，第二提琴 G♯多利安(四音组)。尽管每件乐器只有四个音，结合在一起便形成八音集合。

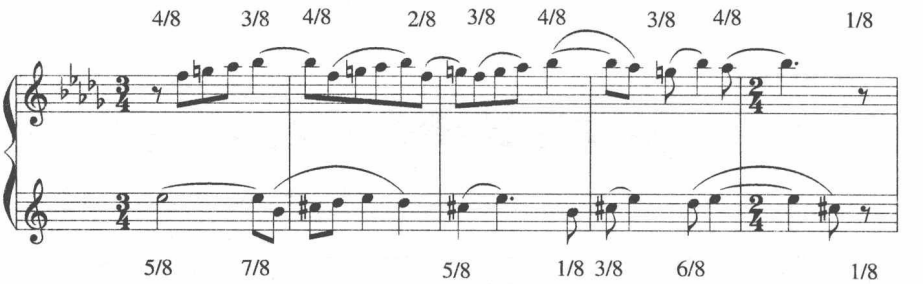
例 168: 同上例



第 11 小节节拍的改变(3/4 拍)在两件乐器之间形成节奏重音的偏移。律动交错为音乐带来活力。

第 17–20 小节：第一乐句(a)的倒影转位。不但音形作镜像倒影，而且两件乐器亦转位。第一提琴 B♭多利安，第二提琴 E 多利安，原先由第一提琴奏出的主题改由第二提琴奏出。

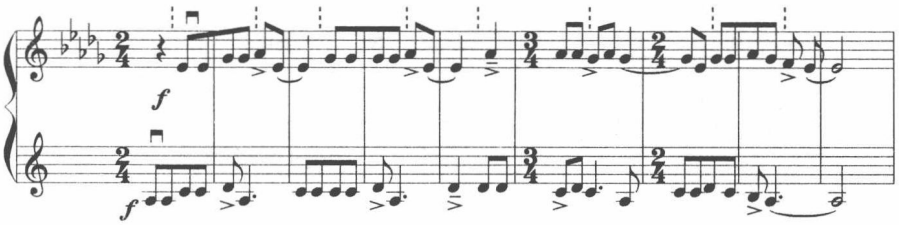
例 169: 同上例



第 21–29 小节：第二乐句(b)的原型转位。卡农保持原状，声部倒转，第二

提琴先陈述,A 羽调,第一提琴随后模仿,E♭羽调。节奏关系由先前相隔一小节(𝅗𝅥 𝅗𝅥)间距改变为相隔一拍(𝅗𝅥)间距,引起节奏关系与音程关系的大改变。

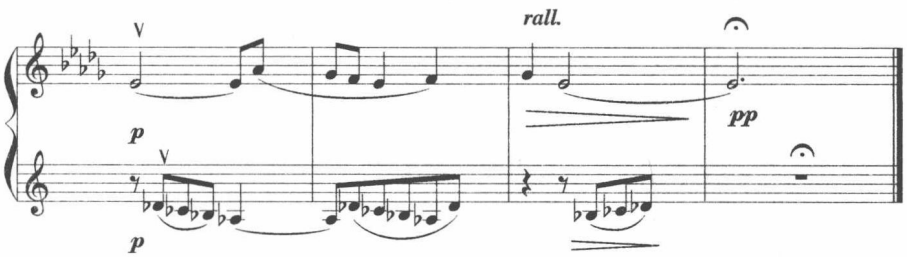
例 170: 同上例



谱上拍号乃为第二提琴所设。第一提琴另有节拍划分。

第 30–33 小节:总结,将 a 的开端变换调性关系,第一提琴 E♭羽调四音列(上行)与第二提琴 E♭弗里几亚(下行)相统一,综合为一个完整的 E♭爱奥尼亚(自然小调)。分离的调性得到最终统一。

例 171:同上例



尽管此曲为三全音轴心双调性(首尾 A–E♭显示这一轴心的纵横一致),在音程组合上,却以三度与三全音为主体,其中小三度(N)更重于大三度(M)及三全音(T)。在全曲总共出现的 125 个音程中(同音音程重复不计),小三度占 28.8%,大三度占 25.6%,三全音占 20.8%。小二(大七)度(D)占12%。而大二(小七)度仅占 1.6%。协和程度最高的纯音程(P)与同度(U)分别占 4%与 2.2%,但主要在末乐句中出现,显示出最终乐曲“合二为一”,由分离走向统一。

此范例为我们提供了为两把小提琴写作时,在调性、音程、节拍、节奏、律动、组织上所可能使用的高密度技术含量,各因素相互间的分离与聚合。

表 9：巴托克《收获者之歌》各类音程分布表

音程	U	P	M	N	T	S	D
乐句 $\mathrm{I}_{(a)}$	1	0	8	9	5	0	4
乐句 $\mathrm{II}_{(b)}$	2	1	6	7	6		4
乐句 $\mathrm{III}_{(a)}$	1	0	8	9	5	0	4
乐句 $\mathrm{IV}_{(b)}$	1	0	6	8	10	0	3
乐句 $\mathrm{V}_{(a)}$	4	4	4	3		2	
总　计	9	5	32	36	26	2	15
百分比	7.2%	4%	25.6%	28.8%	20.8%	1.6%	12%

分析与阅读

巴托克：四十四首小提琴二重奏

第二节　为其他组合的二重奏写作

在前一章“为独奏乐器写作”中，我们做了小提琴、大提琴、长笛、单簧管、笙、二胡、琵琶七种乐器的习作。现在，我们可以把上述乐器进行自由组合。根据音色差别大小，可分为四种组合类型：

1. 西方同类乐器组合，如小提琴与大提琴，因为音色十分接近，容易溶合为一体，但差异性不大。

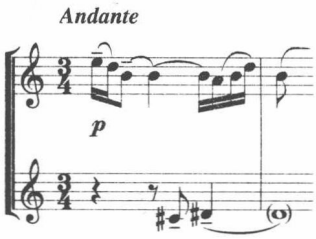
2. 西方异类乐器组合，如小提琴与长笛、单簧管与大提琴等；如小提琴与长笛，同为高音乐器，音区接近，音色有差异，但也较易溶合。可有分有合，时分时合，即有时强调分离性，有时强调统一性。如单簧管与大提琴组合，音色与音域均有大差异，应更强调各乐器在材料、节奏、形态、乐句上的独立性。

3. 民族乐器之间的组合。中国民族乐器都十分独立，音色特性强，不易溶合，如二胡与琵琶，各自特性明显，音色分离，应强调其特性。当然，在音乐组织上要做到统一。

4. 中、西乐器之间的组合。两者音色偏离鲜明，对比突出，应在对比中寻求一致，如笙与大提琴，两者各司其职，反而容易获得对立中的统一。

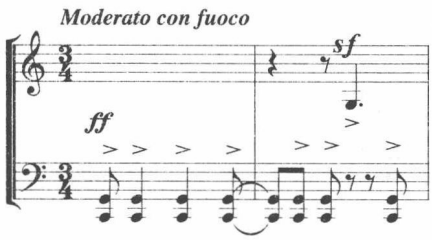
习 题 二 十

一、写作小提琴二重奏曲一首。



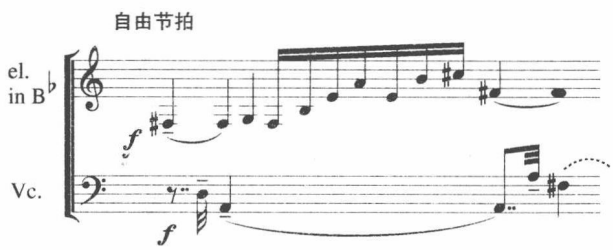
继续下去,可分别作同调性(式)或异调性(式)的处理。

二、写作小提琴与大提琴二重奏一首。



继续下去,充分利用两件乐器之间的在音色上的同一性及对比性。

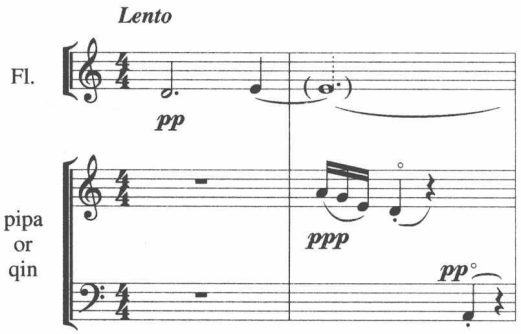
三、写作单簧管与大提琴一首。



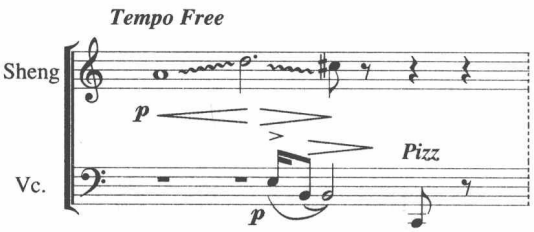
1. 单簧管为 B♭ 调乐器,必须移高大二度记谱。

2. 充分运用两件乐器在音域、音色、节奏、演奏法及其他方面(如音高组织,调性与调式等)的对比性,保持每件乐器乐思的独立性,乐句的完整性,相互关系的同异及张力。

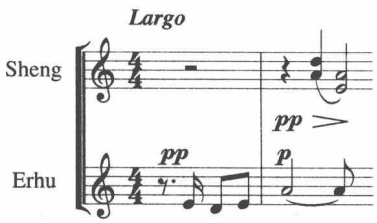
四、写作长笛与琵琶(或琴)二重奏曲一首。



五、写作笙与大提琴二重奏曲一首。



六、写作二胡与笙二重奏曲一首。



第四编

模仿写作

第八章　巴洛克风格模仿写作的对位法则

巴洛克风格不仅是17世纪至18世纪中叶音乐艺术发展高峰之体现，而且对20世纪音乐施加着深刻久远的影响力。巴洛克时代(这时主要指巴洛克时代后期)的音乐同时并存着主调写法与复调写法，或两者并存，装饰繁复，调性明确，结构清晰(以单二部曲为主)。对巴洛克风格进行模仿写作，可增进学生对简明结构的把握，对线条进行及相互关系的控制，达到结构的明晰与平衡、线条的流畅与曲折、装饰的丰富与合理、对位的正确并富有趣味。

在巴洛克风格模仿写作中，必须遵循声部之间最基本的对位法则：

1. 音程

① 和声音程——音程的纵向结合。

a. 八度与同度：空洞音程。除乐段第一音及最后一音之外，尽可能避免使用。

b. 纯五度：较空洞音程，慎用。不能连续使用，不能过多使用。

c. 大小三度、大小六度：丰满音程，可无限制使用。

d. 大小二度：不协和音程，下方音需向下解决至三度。

e. 大小七度：不协和音程，上方音需向下解决至六度。

f. 纯四度：不协和音程(此概念仅存在于巴洛克风格音乐)。上方音向下解决至三度。

g. 三全音：当时曾禁用。现模仿巴洛克风格写作不必禁绝，但必须注意三全音音程的导入与解决。前有准备(留音、级进、反向等)，后有解决(增四度反向向外解决至六度，减五度反向向内解决至三度)。

② 旋律音程——音程的横向进行。

a. 大、小二度(音阶中的自然音级)：级进，无限制使用。

b. 大、小三度：小跳，属弱势进行。

c. 纯四度：属强势进行。通常在四度进行后紧接反向二度进行。

d. 纯五度：属稍强势进行。大跳后必须紧接反向级进。

e. 大于五度的大跳进行：前后均需要反向级进或小跳，避免在大跳后连续继续同向跳进。

2. 声部

① 声部进行——两声部之间的进行方式。

a. 平行进行——两声部以同样音程(不论大小)以音阶中的自然音级同方向进行，两声部互相依存。此为最弱进行方式。两声部旋律音程相同。

b. 同向进行——两声部之间向同一方向进行，但不属同性质音程。两声部旋律音程不同，属弱力进行。

c. 斜向进行——一声部运动，另一声部保持，属中等强度进行。

d. 反向进行——两声部向相反方向运动，属强力进行。

以上各种声部进行方式中，反向最强，斜向次之，同向较弱，平行最弱。在平行进行中，只可使用大、小三度及六度的平行。而平行四度、平行五度、平行同度、平行八度均属禁止之列。

② 不协和音程的引入与解决。

a. 引入方式：级进，留音，经过音，辅助音，换音。

b. 解决方式：通常不协和音程大多向下解决到协和音程。四度上方音下行解决到三度，七度上方音下行解决到六度，二度下方音下行解决到三度，三全音或反向向内收缩解决为三度，或向外扩张解决为六度。凡有增减音程者，导音向上解决到主音。六度音向下解决到五音，亦可向上经过导音进入主音。二度音向下解决到主音或向上解决到三音。任何解决过程均可进行半音化处理。

3. 外音

所谓“外音”均相对于某种特定和声语汇网络而言。比如音阶六度音，对于三和弦系统而言，它是“主和弦”的“外音”；而对于七和弦系统而言，它就是“六级七和弦(VI_7)”了。因此，对于任何封闭和声系统而言，存在着“外音”问题。对于开放的和声系统而言，则不存在外音问题，而只是构成另一个新的“集合体”。

对于“不协和音”问题，也有历史演变过程。在中世纪音乐中，甚至纯四度都是“不协和”的。在传统功能和声体系中，小二、大二、小七、大七、三全音

以及各类增、减音程均被认为是“不协和”的，尽管增二度与小三度同值，增五度与小六度同值，减四度与大三度同值，等等。它们的物理音响值是十分“协和”的。可以认为，各音程之间只存在不协和程度的大小。由于在泛音列中出现位置的不同，任何一个音程都比处于前一位音程的不协和程度增大，而小于处于后一位的音程。根据在泛音列中各类音程排列的自然状态，它们的先后次序如下：

① 同度(unison)。八度为其增强状态，简称“U”。

② 纯五度(perfect)。纯四度为其“倒转”形式，简称“P”。

③ 大三度(major-third)。小六度为其“倒转”，简称“M”。

④ 小三度(minor-third)。大六度为其“倒转”，简称“N”。

⑤ 三全音(tritone)。减五度与增四度同值，简称“T”。

⑥ 大二度(major-second)。小七度为其“倒转”，简称“S”。

⑦ 小二度(minor-second)。大七度为其“倒转”，简称“D”。

所有倒转音程之间相互同值。

各类“外音”均对音响内在紧张度的增强或减弱存在着重大作用。在写作中，可使用下列“外音”作为线条的修饰与装饰的重要手段：

① 倚音：在重音位置上出现的不协和音程。

② 延留音、悬挂音：从前一和声构造中延留或悬挂过来成为后一和声构造之“外”的不协和音程。

③ 助音：重要音上方或下方的“外音”，以表示“辅助”主要音的作用。如果同时使用上助音与下助音，则构成“双助音”。如肖邦《F小调练习曲》(Op.25No.2)即是围绕“C”音的双助音缭绕之典型。

④ 经过音：经过性质的不协和音程，若以多个音阶音出现的经过音亦称“历音”。

⑤ 回音：“双助音”的特殊状态，即由主要音或主要音的上方或下方音开始，回绕成 ∽ 或 ∾ 状。

⑥ 颤音：两个邻音之间多次反复。

⑦ 波音：两个邻音之间一次波动。

以上装饰手段不论快速、慢速、长时值、短时值均可自由运用。

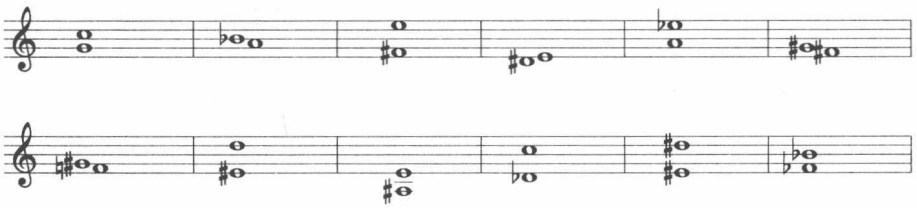
4. 延迟解决

如果所有不协和音程均立刻解决，会使音乐十分平淡无趣。因此，为使

音乐活泼而充满生机，必须使用必要的装饰及延迟解决手段。所谓“延迟解决”，指的是将“不协和音”不立即解决到协和音程，而是进行进一步的装饰，在经过曲折迂迴后再进入应该“解决”的音，但这时与之原来构成“不协和音程”的音已离开原来位置，可能在新的位置上与“解决音”构成新的“不协和音程”。正是这样“不协和”的连环，推动音乐不断向前发展，一方面，原来的“不协和音”最终被“解决”了，满足了听众内心潜在的期待感；另一方面，新的“不协和”关系的形成又引发起听众新的期待感。在这种不间断的趋向与意外、期待与满足的冲突中，音乐获取前进的动力与不断发展的张力。

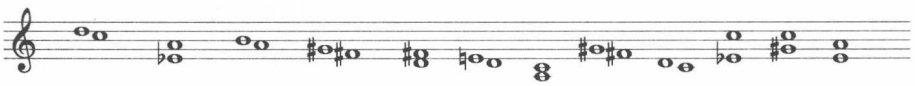
习 题 二 十 一

一、写出下列音程的解决。



二、写出上述音程的装饰性延迟解决。

三、将下列和声音程连接为二—三声部对位线条，包含不协和音程的引进与解决。



四、将下列骨架音衍展为装饰性线条，充分利用倚音、留音、助音、经过音、颤音、波音、历音、回音等装饰手段。

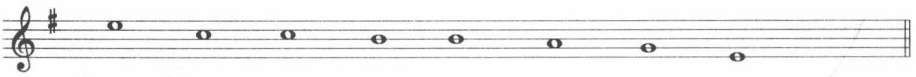
1. 以 𝅗𝅥 为基础节奏

2. 以 𝅗𝅥 为基础节奏

3. 以 𝅗𝅥 为基础节奏

4. 以 𝅗𝅥 为基础节奏

5. 以 𝅗𝅥 为基础节奏



第九章　古组曲模仿写作

模仿写作练习通过对前人优秀作品范例的结构、风格、组织、织体、声部进行方式的模仿，增强传统写作方式的能力，并从中引发出新意。

古组曲有两种主要方式：一类是由各种不同舞曲集合而成，其中以阿勒曼德(Allemande)、库朗特(Courrente)、萨拉班德(Sarabande)和基格(Gigge)舞曲为主干，穿插其他短小舞曲；一类由“慢—快—慢—快”四个段落构成。第二类方式实质上与第一类的四种主要舞曲速度有关，亦对古典奏鸣曲套曲曲式的形成有极大关系。

古组曲在巴洛克时期(1600–1750)达到高峰。20世纪前半叶，古组曲又一次受到不少作曲家青睐，“旧枝发新芽”，成为“新古典主义”的体裁之一。

第一节　阿勒曼德

阿勒曼德(Allemande)起源于15世纪的带引子性的德国舞曲，以均匀的十六分音符为特征。中慢速度，4/4拍，连贯流畅，常为较安静，二部曲式，弱起节奏。

写作步骤：

1. 确定大的调性骨架，确定两个外声部中最重要的一级主干音。

2. 确定每个乐句的基本走向，确定乐句的起点、高点及终点的二级支干音。

3. 确定每个声部中的重要支干音。

4. 围绕支干音进行线条装饰。

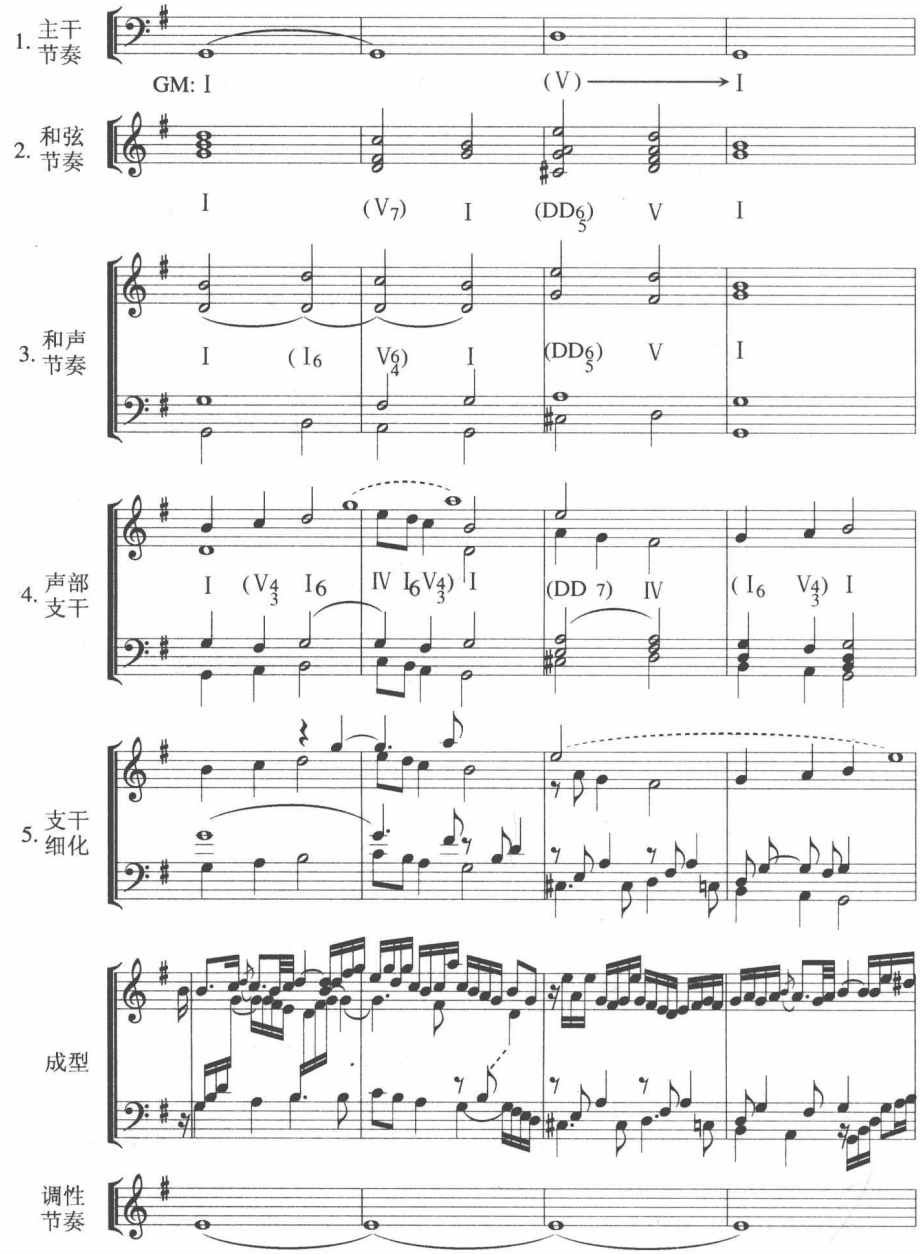
注意事项：

1. 写作过程需由大及小，首先确定最长时值音符的节奏；随后在每一层次中逐渐缩短基础节奏值，构成乐曲的节奏网络。

2. 调性转换的节奏是十分重要的。一般情况下，呈示部较平缓，由主调转入近关系调；展开段落调性节奏加快，加强推动力，引入属持续音与主持续音，最后在调性上趋于肯定。

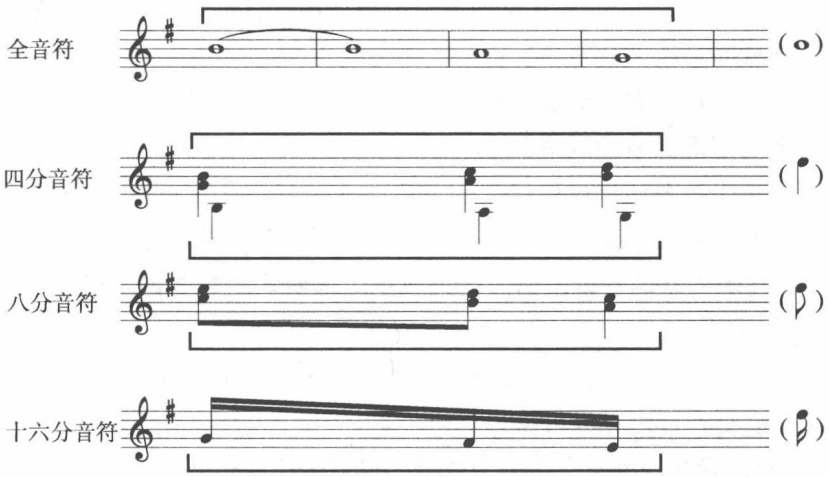
巴赫《G 大调第五法国组曲》“阿勒曼德”第一乐句的实例还原。该乐句建筑在一个主音 G 之上。首先，用一个全音符的属音修饰主音，再用二分音符的 II_7 及 DD_7 分别修饰主音与属音，进一步用四分音符的经过音及辅助音加强修饰，最后用十六分音符完成修饰过程。

例 172：巴赫《G 大调第五法国组曲》阿勒曼德

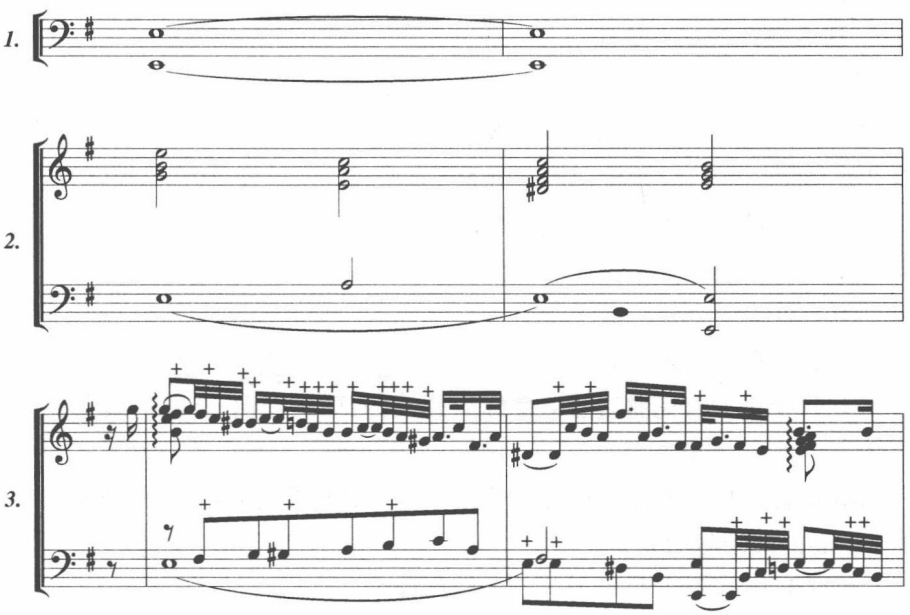


此例核心材料为 G–A–B 三音组。在不同节奏层次上用下列节奏网络组织起来：

例 173：



例 174：巴赫《E 小调第六帕蒂塔》阿勒曼德



这是一种“由根及花”的写作方式。即：先树根，在根上生成主干，从主干中引申出枝杈，最后让繁花茂叶生长在支干上。

习题二十二

一、分析巴赫《法国组曲》第二、三、五、六组曲;《英国组曲》第二、三、四、五组曲;《帕蒂塔》第一、二、五组曲的阿勒曼德舞曲,指出:

1. 调性布局及调性节奏;

2. 和声布局及和声节奏;

3. 节奏层次及节奏网络;

4. 装饰手段及装饰过程;

5. 核心细胞及其变型——缩小、扩大、原型、倒影、逆行等等。

二、将下列开端进行模仿写作完成单二部曲式阿勒曼德。(见 p.167 第六节一,1–3)

1. 快板,充满活力地。该习题高声部中隐藏着两个声部。这一特征应继续下去,高、低声部可相互转换。

2. 行板,如歌。事实上将两个线条"分拆"为四个声部。四条线要将节奏错开,每个线条各自独立,和声正确。

3. 质朴,自然地。"中国化"了的阿勒曼德。可使用五声调式或自然七声调式,注意和声的东方特性。

要求:

① 调性布局清晰,调性节奏明确,既有调性推动力又有调性稳定性。推动力主要表现在展开段落,稳定性主要表现在终止式及长音符(包括持续音)。

② 和声进行有张力,有呼吸。和声乐句清楚,声部进行准确。先做和声骨架,再进行和声装饰。

③ 良好的两个外声部线条。

④ 有情趣的中间声部。

⑤ 每个乐句有完整过程:良好的开端,明确的趋向,自然的过程,合适的顶点,完美的收束。

⑥ 长音符与短音符之间的节奏比率及分割方式。构成合适的节奏网络,推进节奏的脉动与活力。

在写作上述习题时,学习下例的写作程序:

1. 首先确定调性骨架;

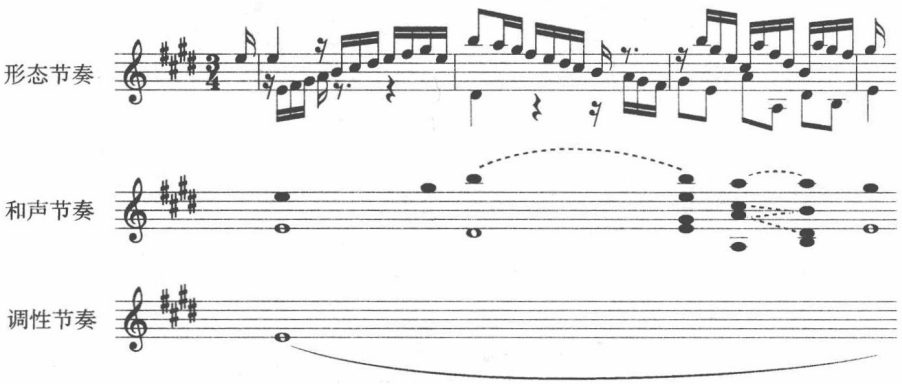
2. 确定和声的节奏及进行骨架(不能过于密集,留出充分空间);

3. 在各声部间进行不同性质的装饰。

第二节　库　朗　特

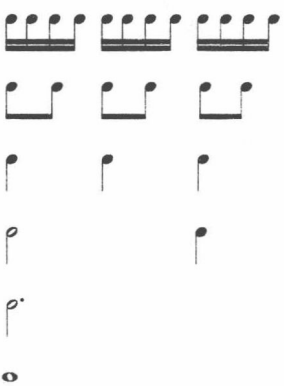
库朗特(Courrente),三拍子,法国舞曲。17 世纪后半叶流行于路易十四宫廷。快速,节拍有 3/4、3/8、2/2、3/2、6/4、6/8 拍等。库朗特有意大利式与法国式的差别,意大利式单纯明朗,线条清晰,快速,单二部曲式,主要为 3/4 拍。

例 175:巴赫《E 大调第六法国组曲》库朗特

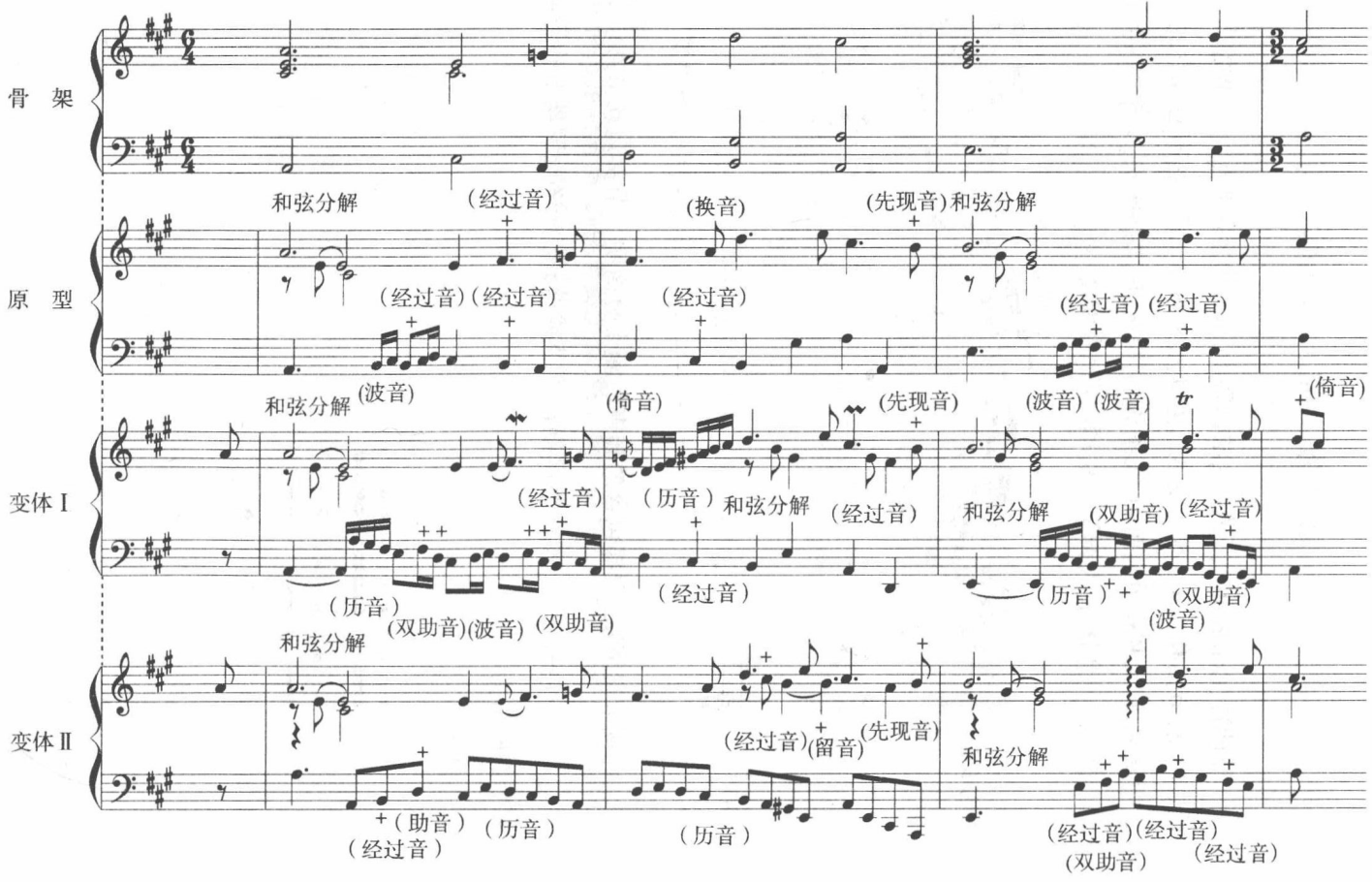


此例节奏清晰,内部包含的和声内涵十分简明。节奏运动形态以 与 (二对一)为主,和声节奏则以小节或节拍为单位,调性节奏则更长。其节奏网络为:

例 176:



例 177：巴赫《A 大调第一英国组曲》库朗特



第二种(例 177)为法国式,通常为 3/2 拍,声部较多,组织复杂,速度略慢,常有 6/4 拍( )与 3/2 拍( )的“二对三”的节奏复合(纵向)或转换(横向)。常用单二部曲式。有时亦有多段体。

该例中变体Ⅰ及变体Ⅱ均为巴赫原作,从中可学习巴赫的声部装饰原则。

习题二十三

一、充满活力的快板,3/4 拍,意大利式。以 与 为基本节奏形态。节奏明快、情绪高昂,活泼而富有弹性。注意乐句的完整性。高声部与低声部的节奏可随时倒转,形成对话。

二、流动性,3/2 拍,法国式。声部与节奏均较复杂。理清声部之间的层次及独立性,做到每个声部线条的相对完整性。

三、中国化的“库朗特”。欢快活泼地,音调由“马灯调”演化而来,保持风格的鲜明与统一。(见 p.168 二,1–3)

第三节 萨拉班德

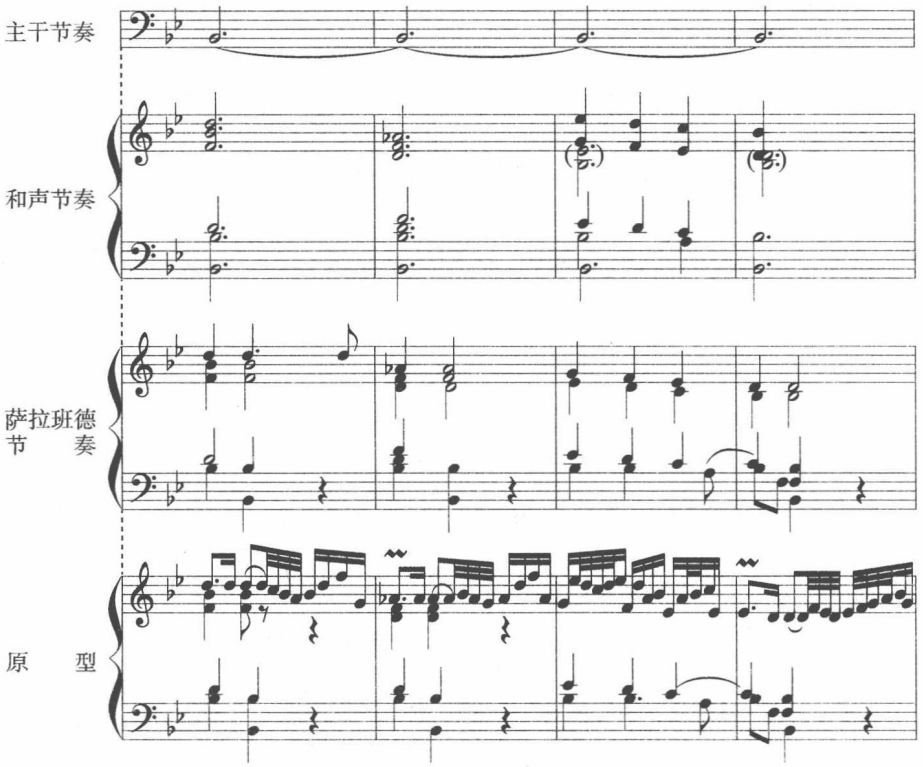
萨拉班德(Sarabande),慢速度,庄严宏大的西班牙舞曲。从中美洲传入安达露西亚,情绪沉重肃穆,基本节奏形态为 3/4 拍:或 。贝多芬《艾格蒙特序曲》采用了最原形的萨拉班德节奏。

通常,萨拉班德的基本节奏隐伏在乐曲的骨架中,各个层面上的声部线条及和声进行均可进行装饰。但不论如何进行装饰,都需保持节奏与和声骨架的鲜明与完整。

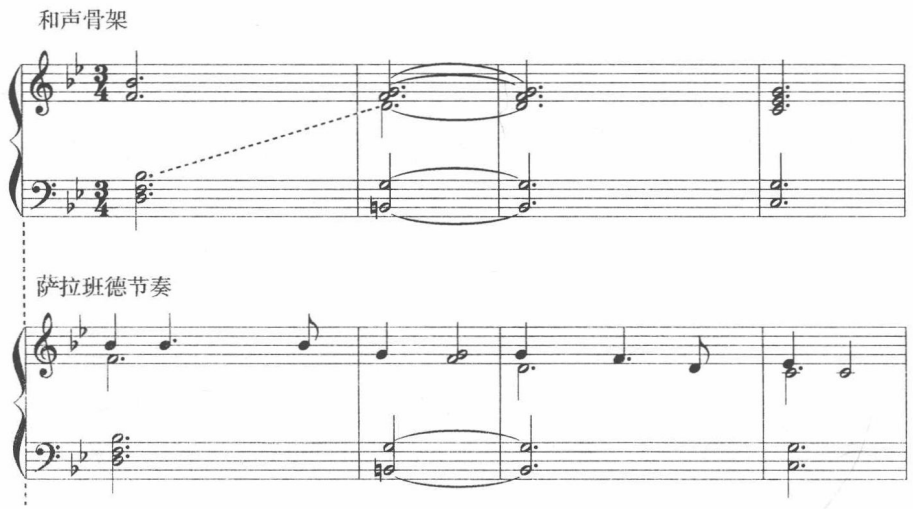
例 178 中的装饰形态十分繁复,形成华彩动人的委婉曲折的旋律线条,隐伏内部的萨拉班德节奏仍十分清晰。

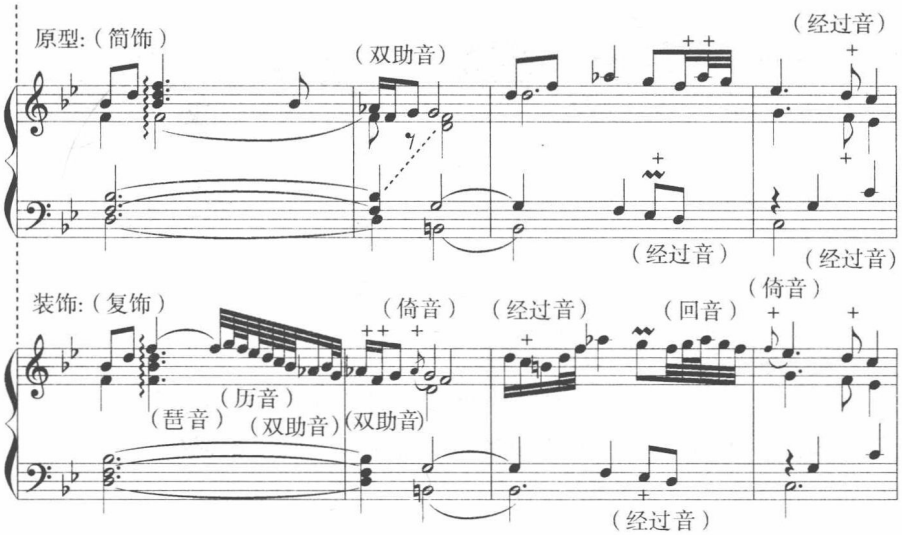
例 179 显示了不同装饰层次。首先,在萨拉班德的节奏基础上进行第一层次“简饰”,随后又进行第二层次的“复饰”,在第一层次装饰未加装饰的音上增添更多新的装饰,使乐曲进行更曲折更华丽更动人。这种进行多层次装饰的技术十分重要,对各种类型(体裁、风格、曲式)的写作均有实际意义。

例 178：巴赫《B♭大调第一帕蒂塔组曲》萨拉班德(1–4 小节)



例 179：巴赫《G 小调第三英国组曲》萨拉班德(9–12 小节)

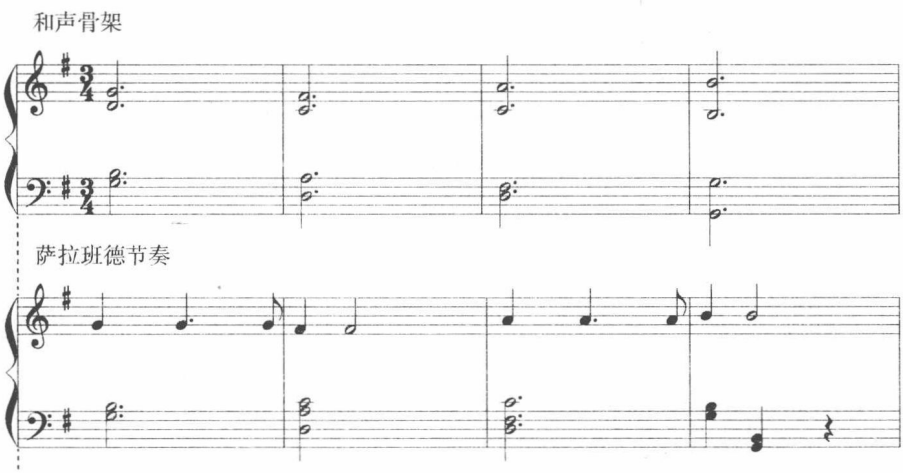


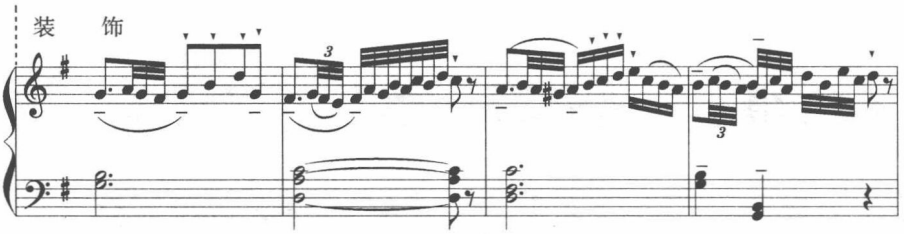


萨拉班德节奏存在于许多作曲家的作品中。亨德尔写了大量萨拉班德，海顿的慢乐章大部分用萨拉班德作成。莫扎特的《D 大调奏鸣曲》(KV.576)第二乐章 Adagio 也是典型的萨拉班德。

海顿的《E 小调钢琴奏鸣曲)第二乐章 Adagio，显示了一个简单的由“G-F♯-A-B”四个音构成的萨拉班德主题是如何被装饰成繁花丛枝、百音缭绕的。

例 180：海顿《E 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章(1-4 小节)





习题二十四

一、柔板。按文中所述方式继续下去。

二、仿肖邦。主题由肖邦《F 小调第二钢琴协奏曲》第一乐章演化而成。此题不需过分华丽，而应以比较清晰的节奏强调其刚毅的特点。

三、中国化的萨拉班德，带有号子特点。（见 p.169 三，1–3）

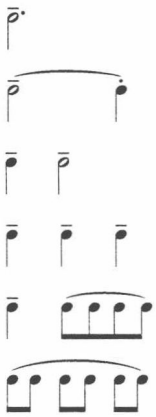
第四节 小型舞曲

在组曲的三段主要舞曲——阿勒曼德、库朗特及萨拉班德后，通常有三至四首小型舞曲。这些小型舞曲通常都由乡间民间舞蹈被引进法国宫廷后演化而成，一般保持着原本的节奏特征。

1. 小步舞曲（Minuet），3/4 拍，法国舞曲。中速。

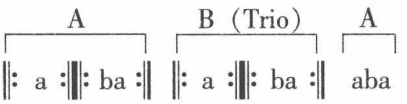
小步舞曲通常简明扼要，节奏语汇包括：

例 181：小步舞曲节奏语汇



曲式通常为带再现乐句的二部曲式。后在早期古典奏鸣曲（交响乐）中，常作为第三乐章。直到贝多芬早期钢琴奏鸣曲仍多为小步舞曲，后被谐谑曲(Scherzo)所代替。

在古典奏鸣曲式交响曲中，小步舞曲通常为带三声中部(Trio)的复三部曲式：



习题二十五

一、快板。注意声部之间持续音及平行声部或反向进行的运用，保持节奏形态的特性。

二、庄严，速度偏慢。 音型取自 Sarabande，带庄重特点。比较前题，此题更强调和声性。

三、中国化的小步舞曲。小行板。流畅，明快，很单纯。注意 与 之间的节奏交替。(见 p.169–170 四，1–3)

2. 加伏特(Gavotte)，2/2 拍，法国舞曲。源于民间，以其浪漫性流行于路易十四的法国宫廷。基本节奏特性为弱起到强拍：2/2 拍 。因为加伏特舞曲活泼而富有弹性，深受古今作曲家喜爱(参见普罗可菲耶夫《G 小调第一“古典”交响曲》)。常有将“风笛舞曲”(缪塞特 Musette)作为加伏特的“三声中部”(Trio)，它以低声部持续音为显著特点。

习题二十六

一、活泼。加伏特节奏极为鲜明，注意句法清晰，保持节奏特征，和声中应注入情趣。

二、安静地。加伏特节奏不如前题外露，但弱起特征仍应鲜明地保持，注意声部之间的自由模仿。

三、幽默地，中国化的加伏特，注意三声部之间的独立性。模仿(卡农)不一定从头至尾坚持，可交替主调与复调写法，严格模仿与自由模仿的混用。(见 p.170 五，1–3)

3. 布列（Bourree），法国舞曲。虽同为2/2拍，也是弱起，但节奏特点与Gavotte迥然。布列是最后一个 的弱起，所以基本节奏亦以 的一弱一强、一上一下为特征，内在律动比加伏特快一倍。节奏形态简单，以① ，② ，③ 三种状态为主。

习题二十七

一、轻巧地，Legiero。

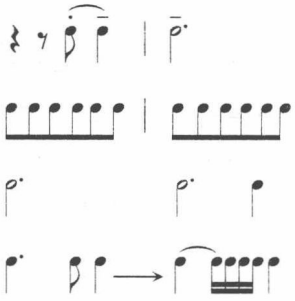
二、轻快地，Allegro。

三、活泼地，Vivace。

三个题目同样性质，只是各声部起始节奏形态有区别。第三题是中国化了的布列，可充分发挥想象，写得生动有趣。（见p.171六，1–3）

4. 路尔（Loure），6/4拍，法国舞曲。是源于诺曼底的一种风笛，实际上是两个3/4拍的合成。其节奏语汇包括：

例182：路尔节奏语汇



掌握上述节奏特点尤其重要。这是个从第二个四分音符的后半拍上弱起的节奏。

路尔通常中快速度，较为抒情，歌唱性强，充满美感，富有田园风味。

习题二十八

一、行板，歌唱性。注意线条的起伏及乐句的完整。

二、路尔节奏在各声部轮番出现。

三、湖南风。注意“变徵”音的运用。音响接近百音盒。（见p.171–172七，1–3）

第五节　基　　格

基格(Gigge),英国舞曲。急速的三拍,其节拍包括 12/16、9/16、6/8、2/1 拍(较少)等。总之,每个小节均由若干组快速度三连音组合而成。基格节奏感强,速度极快,为弱起节奏。

在古组曲中,基格多用自由"赋格"段写作,二部曲式。第一段原形主题先在各声部呈示,略加展开作总结;第二段多用倒转主题,同样在各声部呈示。一般情况下声部出现次序与前段相反,曲终前可将原形与倒影结合为一体。

习题二十九

一、急板。用 12/16 拍,由四组十六音符三连音合成。

二、非常活泼。用 12/8 拍。感觉上速度比前首略慢,实质上无甚大的分别。注意和声节奏,在快速线条内必须包含较长时值的和声节奏,使线条不致涣散。

三、在低音区鼓点节奏基础上,主题线条围绕一个 G 进行。通过中心音的转换构成乐曲的大乐句与大结构。(见 p.172–173 八,1–3)

以上习题如果纵向排列可构成三组各自独立的组曲:

《G 大调第一组曲》

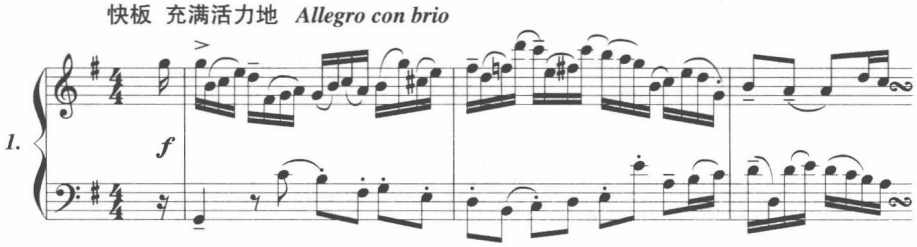
《F 小调第二组曲》

《G 羽调第三"中国风"组曲》

第六节　古组曲写作

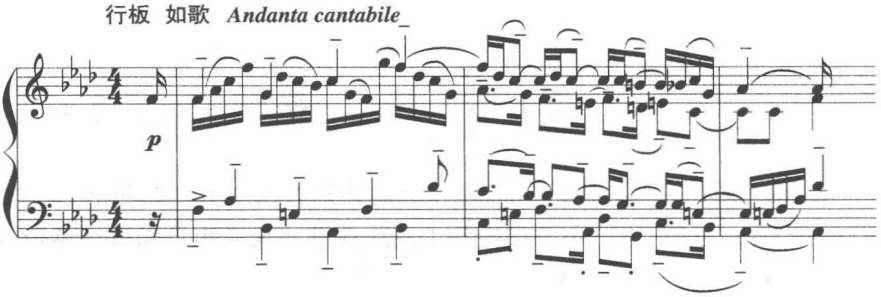
一、阿勒曼德(Allemande)

快板　充满活力地　*Allegro con brio*



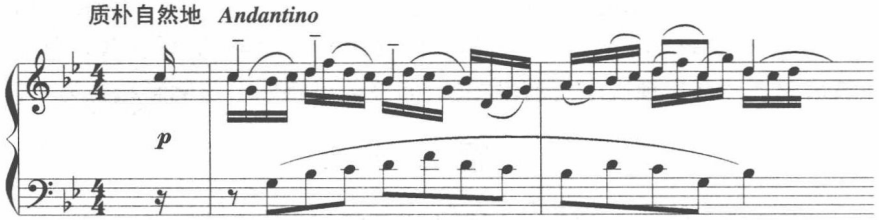
行板 如歌 *Andanta cantabile*

2.



质朴自然地 *Andantino*

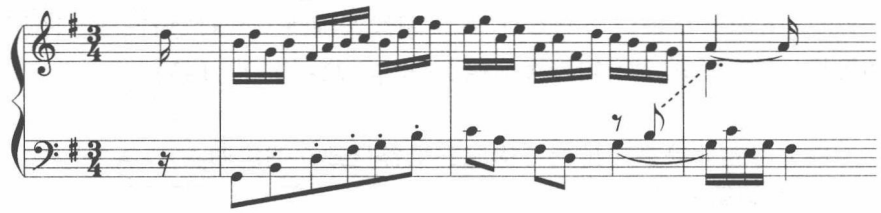
3.



二、库朗特(Courrente)

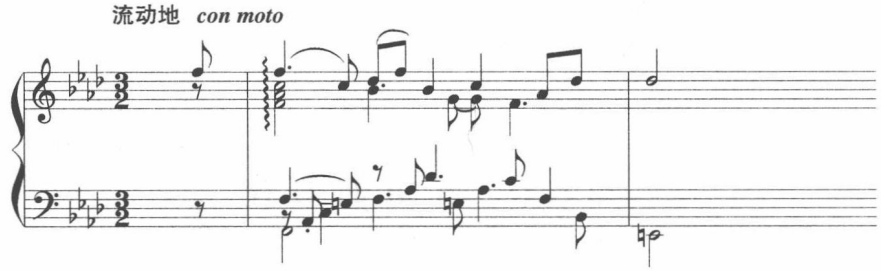
充满活力的快板 *Allegro vivo*

1.



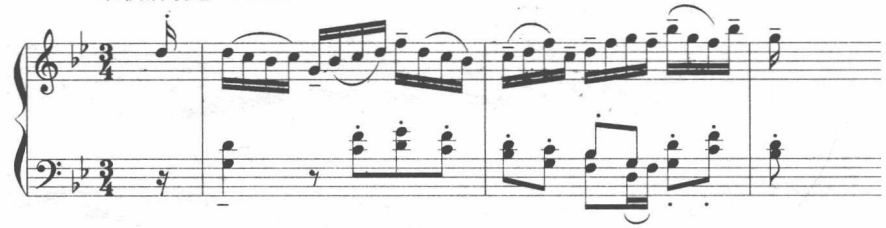
流动地 *con moto*

2.



欢快活泼地 *Vivace*

3.



三、萨拉班德　Sarabande

柔板 *Adagio*

1.

仿肖邦 *After Chopin*

2.

中板　勿过分快 *Moderato non troppo*

3.

四、小步舞曲　Minuet

快板 *Allegro*

1.

庄严 *Maestoso*

2.

f

小行板 *Andantino*

3.

p

五、加伏特 Gavotte

活泼地 *Vivace*

1.

f

安静地 *Tranquillo*

2.

pp

幽默地 *Scherzando*

3.

p

p

六、布列　Bourree

轻巧地 *Legiero*

1.

轻快地 *Allegro*

2.

活泼地 *Vivace*

3.

pp

七、路尔　Loure

行板 *Andante*

1.

p

激动地 *Agitato*

2.

清新 *Fresh*

3.

pp

八、基格 Gigge

急板 *Presto*

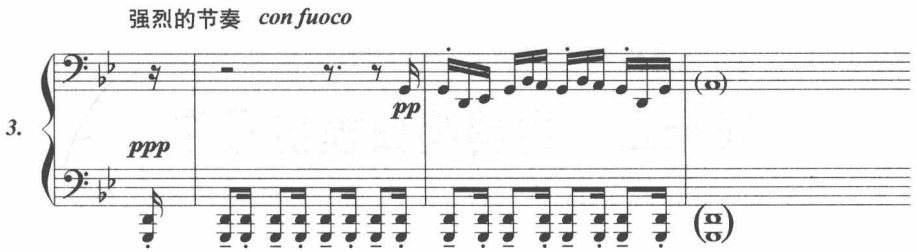
1.

非常活泼 *Vivacissimo*

2.

non legato

f



九、分析及阅读曲目

1. J.S.巴赫：《法国组曲》(六首)
   《英国组曲》(六首)
   《帕蒂塔组曲》(六首)
   《小提琴无伴奏奏鸣曲》(组曲)(六首)
   《大提琴无伴奏奏鸣曲》(组曲)(六首)
   《乐队组曲》(二首)
2. 亨德尔：《组曲》(十六首)
3. 海顿：《钢琴奏鸣曲》的所有慢板乐章
4. 莫扎特：《D 大调奏鸣曲》第二乐章
5. 贝多芬：《艾格蒙特》序曲
6. 李斯特：《B 小调奏鸣曲》中的萨拉班德
7. 拉威尔：《柯普兰的坟墓》
8. 普罗柯菲耶夫：《古典交响曲》

第十章　古奏鸣曲模仿写作

古奏鸣曲与现代奏鸣曲在结构上的最大区别在于：

1. 古奏鸣曲通常由二部曲式构成，而现代奏鸣曲式则由“呈示—展开—再现”大三部曲式构成。

2. 古奏鸣曲尽管在乐句之间有许多性格上的区别、对比、变化，但总体上说呈单一形象、单一情绪；而现代奏鸣曲式通常由相互对立的两个主题（习称“第一主题”、“第二主题”或“主题”及“副题”）形成主要对比。

3. 由于“现代奏鸣曲式”（Sonata-form）在“呈示部”即包含“主部”、“连接部”、“副部”、“小结尾”四个阶段，它的含量及长度均比古奏鸣曲长大得多。

但是，二者均有例外：“古奏鸣曲”亦有带“呈示—展开—再现”的三部性的，如 D·斯卡拉蒂的《C 大调奏鸣曲》。

而海顿的不少奏鸣曲快板乐章如《C♯小调奏鸣曲》、《E♭大调奏鸣曲》的第一乐章，都是单一主题的。

古奏鸣曲有两种主要形态：一是“组曲”的主要段落，如第一乐章，相当于阿列曼德；第二乐章，相当于库朗特；第三乐章，相当于萨拉班德；第四乐章，相当于基格。如亨德尔的“奏鸣曲”即属此类。

后来，出现将慢速的“阿勒曼德”浓缩为简短的引子，快速的“库朗特”成为第一乐章主体，“萨拉班德”为第二乐章，第三乐章是快速的“基格”。又有将第三乐章列为“小步舞曲”，快速的基格则泛化为“快板—终曲”。到 19 世纪初，“小步舞曲”逐渐被更富活力的“谐谑曲”所取代。这一多乐章套曲形式成为 19 世纪交响曲及器乐奏鸣曲的主体。

现在我们要模仿写作的是相对简单扼要的二部曲式的单乐章古奏鸣曲。D·斯卡拉蒂、索勒尔（A.Soler）写有大量这类奏鸣曲。

对古奏鸣曲模仿写作的目的是学习音乐材料的选择、设计、运用、组织。

选择：音乐必须有鲜明的情感趋向。明快？忧伤？喜乐？悲哀？……由此决定基础的速度、节奏语汇、最小与最大的节奏时值及其网络、调性的色彩与

音响的色彩等。

设计：音乐主要材料必须有内涵，性格鲜明，有凝聚力，能在瞬间给人留下深刻的印象。平庸的材料不可能产生深刻的音乐。每个材料的开端必须有个性，有特征，才能进一步展开与运用。

运用：主要材料可以重复、移位、倒影、扩展、紧缩、引申，从而产生新的意义。

组织：将不同材料有机地组织在一起，切忌孤立无呼应地应用材料。新材料的出现，尤其新的短时值节奏语汇的出现要十分慎重，因为任何一个新元素的出现都会产生一系列连锁反应，影响音乐的整体节奏网络及其相互之间比率关系。不要同时运用几个互不相干的材料，材料之间应有某种联系，加强有机的组织。

实 例 分 析

D· 斯卡拉蒂《E 大调奏鸣曲》(K.380)(例 183—191)

开端 1–2 小节，提出了乐曲的主要音高材料与节奏材料。这些材料的各种变形、移位、相互交叉组合，成为衍展成全曲形态的核心。

例 183：

例 184：

节奏元素：1–

2–

3–

音高元素：a. 三度

b. 纯音程

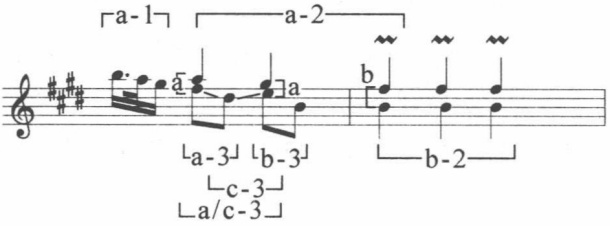
c. 二度

d. 同度

以上音程均包括横向的线形状态与纵向的和音状态。

上例中包含下列“细胞组织”：

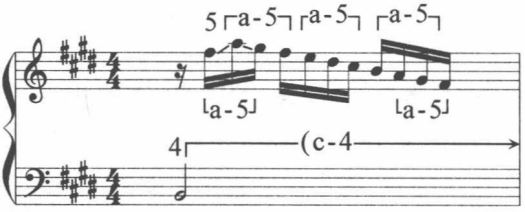
例 185：



这一细胞组织重复四次，5–8 小节是 1–4 小节低八度重复，不但改变了声音质地(类似号角的声音)，并在高八度增添了类似打击乐(如小铃)音色，为以后打击乐音乐的正式登场埋下伏笔。

第 9 小节：

例 186：



引进两个新的节奏要素：4–

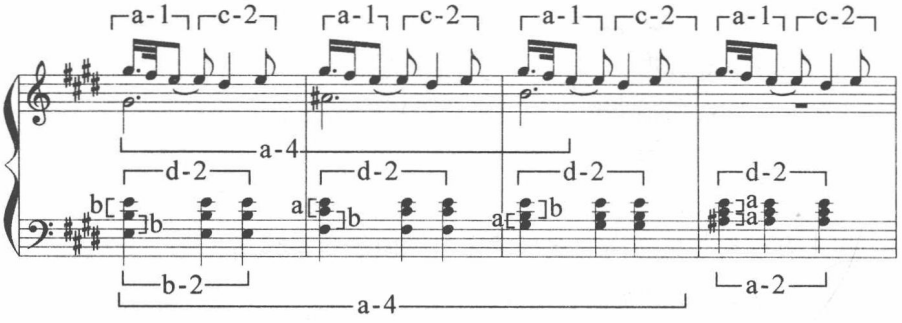
5–

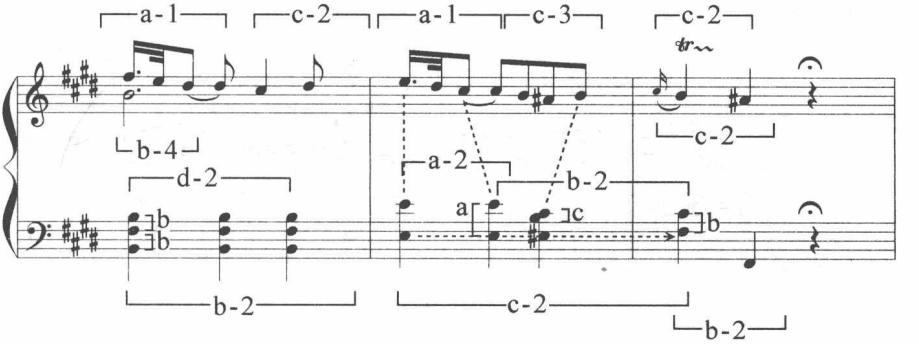
将时值比向短时值与长时值两个方面扩张。

第 10–11 小节：重复第 9 小节，交换音区，第 11 小节低声部出现打击乐节奏(类似鼓声的同度 b–2)。

第 12–18 小节重复着同一组合模式：

例 187：

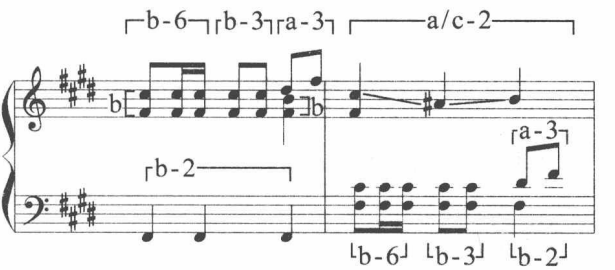




真可谓无一音不在“网”中。

第 19 小节开始新的段落，将第 6 小节(高音)及第 11 小节(低音)所暗示的打击乐声音演化至极致，成为纯粹的打击乐复合。除引进新的节奏要素：b-6— 之外，严格地从节奏与音高两方面保持着与前一段音乐(1-18 小节)的紧密关系：

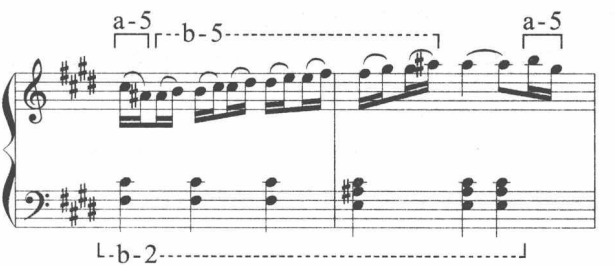
例 188：



从这段音乐中可听到大鼓、小鼓、锣、钗、风笛等乐器的音色。

第 22 小节起将上述材料重新组织：出现弦乐音色。

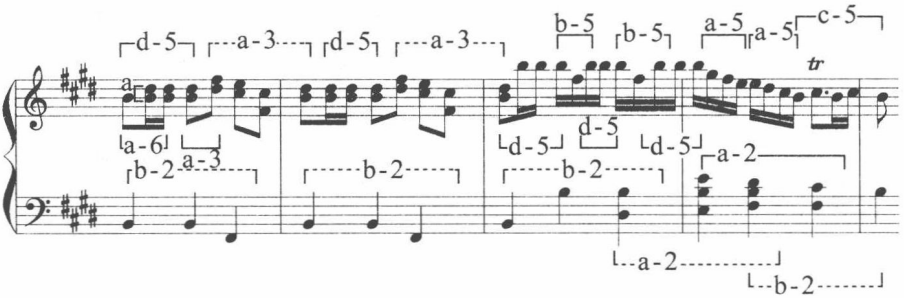
例 189：



这两种组合延续到第 34 小节。

第 35 小节做出铜管乐喇叭齐鸣效果：

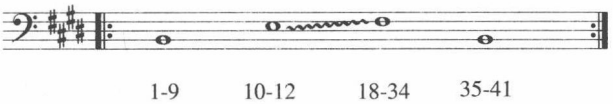
例 190：



在这段音乐中，不同的音高材料与节奏材料交错组合，每种音程与节奏又各与某种特定音色相联系，使音乐既富有变化又浑然一体。

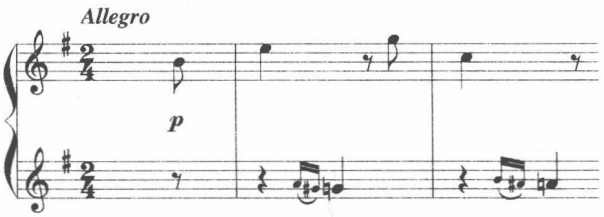
此曲的调性节奏亦十分特殊。在上述乐段中，主干是 E–B 即 E 大调向属调的进行。在这两个主干音前各有一个属音支撑，且均大大长于“主音”。

例 191：



习 题 三 十

一、按下列开端写作单二部曲式古奏鸣曲一首。



二、自行设计开端，写作单二部曲式古奏鸣曲一首。

1. 开端要有鲜明特点，要有具备可展开性的节奏与音高核心材料。
2. 充分利用已有材料。
3. 在适当阶段，引进或演化出新的要素，继续展开。
4. 前后要有呼应，避免孤立运用某些材料。
5. 注意核心材料的展开方法。

三、分析及阅读曲目：

D·斯卡拉蒂：

奏鸣曲：D 小调(K.1)，A 小调(K.3)，G 小调(K.8)，D 小调(K.9)，C 小调(K.11)，G 大调(K.13)，F 大调(K.17)，E 大调(K.20)，A 大调(K.24)，F♯小调(K.25)，B 小调(K.27)，D 大调(K.29)，B 小调(K.87)，D 大调(K.96)，E 小调(K.98)，A 大调(K.113)，D 大调(K.119)，E 大调(K.135)，D 小调(K.141)，G 大调(K.146)，B 小调(K.173)，D 小调(K.213)，D 大调(K.214)，C♯小调(K247)，G 大调(K.259)，A 大调(K.268)，G 大调(K.283)，G 大调(K.284)，E 大调(K.380)，F 小调(K.386)，F 小调(K.387)，A 大调(K.404)，D 大调 (K.443)，G 小调 (K.450)，C 大调 (K.487)，F 小调(K.519)，G 大调(K.523)，B♭大调(K.529)等。

A·索勒尔：

奏鸣曲：D 大调，C 小调，D 小调，D 大调，G 小调，F 小调，G 小调，D 大调等。

柯雷利(Corelli)：

奏鸣曲(为小提琴与路特琴而作)六十首。

第五编

前奏曲写作

第十一章　前奏曲写作概论

前奏曲(Prelude)最早用于一部大作品的前奏部分,如格鲁克的歌剧;或大型套曲及组曲的第一段,如巴赫的《英国组曲》、部分《帕蒂塔》组曲;后来逐步从中分离出来,成为一种具有独立品格的小曲。它先可能与其他乐曲组成“套曲”,如巴赫的按半音顺序同主音大小调排列的《平均律键盘曲集》。在四十八首乐曲中,巴赫都将一首前奏曲与一首赋格曲组合成套。肖斯塔科维奇学习巴赫之榜样写作了同样体裁的二十四首《前奏曲与赋格》,在调性关系上,他却步肖邦之后尘。肖邦则独立写作了按同调号大、小调五度循环的调性链排列的钢琴套曲《二十四首前奏曲》(Op.28)。自此以降,前奏曲成为十分自由的曲体,如斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、普罗可菲耶夫、肖斯塔科维奇、盖什温、G·F·马里皮埃罗(Malipiero,1882–1973),均作有大量前奏曲。尤其德彪西的两套二十四首《前奏曲》,以匪夷所思的想象,精细入微的雕琢,紧密巧妙的组织,成为“前奏曲”写作中之翘楚。

今天,我们写作前奏曲习作,为达如下目的:

1. 篇幅短小,材料集中,组织凝炼,由一个高度密集而具有开放性的核心材料作为音乐发展的基础。

2. 由节奏、旋律、句法、和声、织体、调性,多层次全方位地组织音乐,获得有机的音乐组织整体结构。

3. 形象鲜明,音响既变化又统一。大多数情况下,呈现单一的、纯粹的、明晰的音乐意象。当然,不排除材料之间、动机之间、乐句之间、段落之间的冲突与对比。即使在不同音乐形象的段落之间,亦应有统一全局的因素贯穿始终。

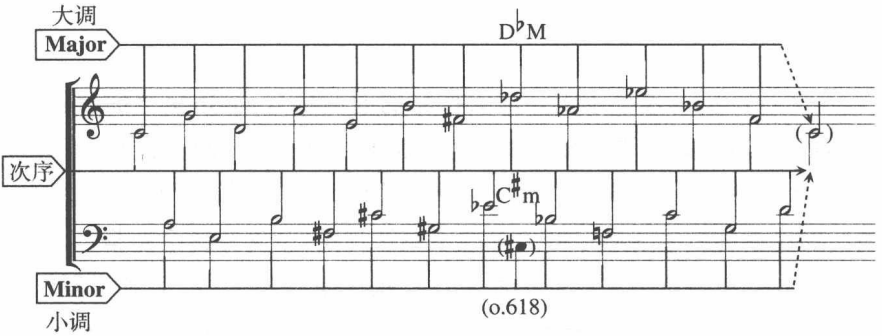
写作步骤的实例分析

肖邦:《C大调前奏曲》(Op.28 No.1)

肖邦的二十四首前奏曲是内部组织复杂、结构严密、内容丰满的整体大作。整首《前奏曲》由十二个大调(按五度循环排列周而复始)与间插其间的几

个同调号小调形成的另一条“链”交错织成。整部作品是首完整统一的大作品，但每首“前奏曲”本身又是“麻雀虽小，五脏俱全”的精美小品。因此，每首小曲又各具有独立的完整的品格。

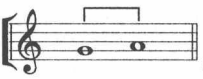
例 192：肖邦《二十四首前奏曲》(Op.28)调性链

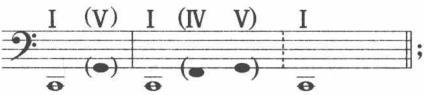


在这部《前奏曲》中，“大调链”有自身发展逻辑，“小调链”又有自身的发展轨迹。二者相交，唯一在同一首乐曲中同时出现同主音大小调的是第十五首，正处于全曲的“黄金分割”点(0.618)，这是整套“前奏曲”的高潮与中心。

现在，仅就短小精练的第一首《C 大调前奏曲》观察写作前奏曲的步骤。

想象一下，肖邦思考与创作该乐曲的成形过程与步骤。

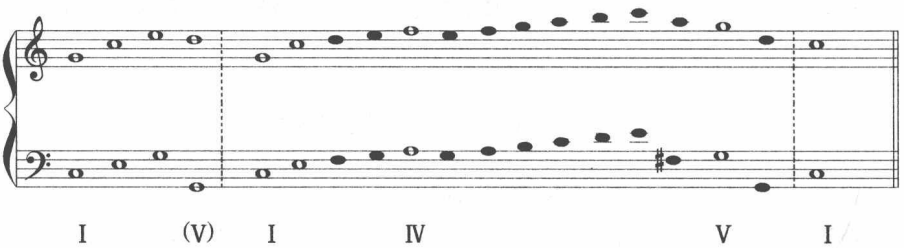
步骤 1：设计核心材料：  ，注意：这一上行大二度音程不仅是《C 大调前奏曲》，也是所有十二首大调前奏曲的核心；

步骤 2：确定全曲的调性骨架： 

；

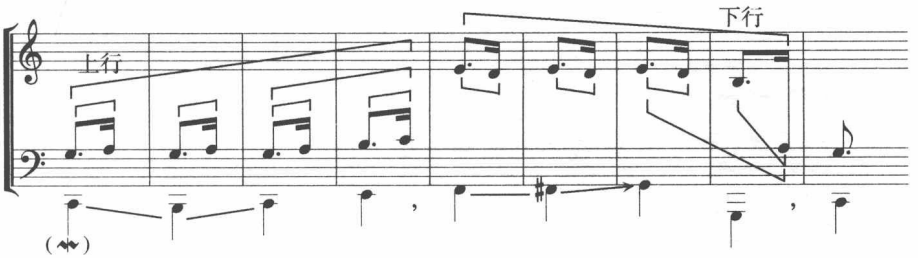
步骤 3：在以上调性框架内确定两个外声部骨架；

例 193：肖邦《C 大调前奏曲》写作步骤还原



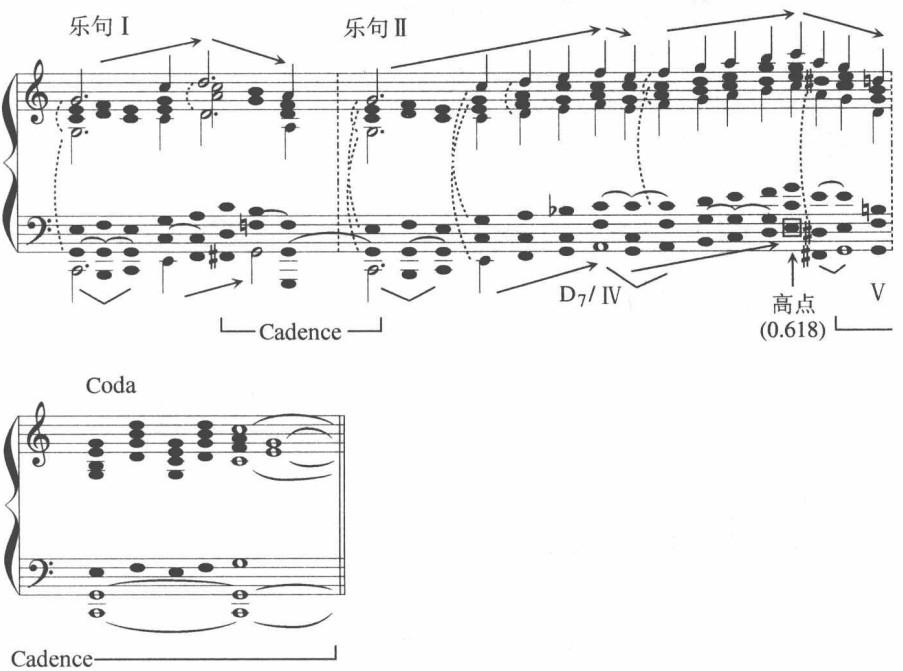
步骤 4:写出第一乐句的旋律与低音框架,由对上例骨架进行修饰获得。构成反向平行乐句;

例 194:同前例



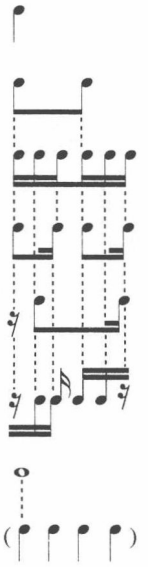
步骤 5:写出全曲和声进行,四声部七层次;

例 195:同前例



步骤 6:决定乐曲节奏网络。① 乐曲采用的节奏材料,② 各节奏材料之间的比例关系,③ 每个节奏材料的功能;

例 196：同前例



(1) 低音线条节奏，内在律动，在 Coda 中出现。

(3) 高声部曲调节奏。

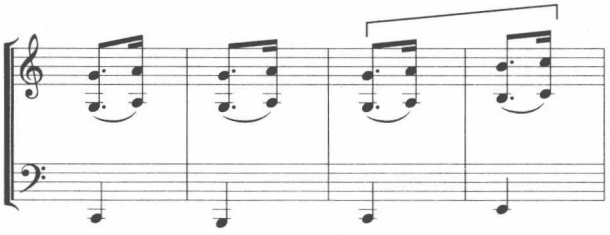
(2) 中声部曲调节奏。

(4) 背景复合节奏。

大律动，4 小节为一单位。

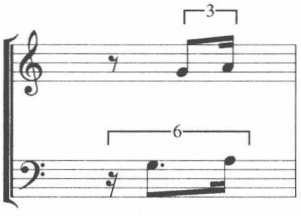
步骤 7：写出旋律进行方式；

例 197：同前例



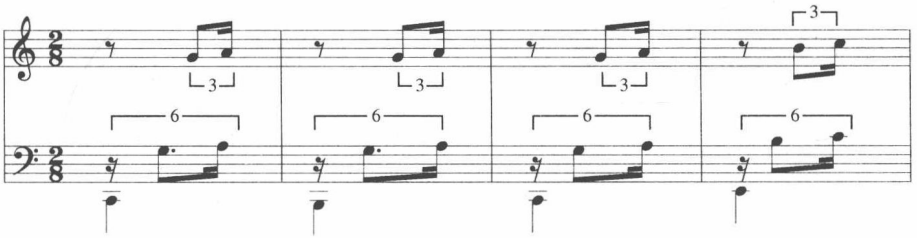
步骤 8：将旋律进行节奏分离；

例 198：同前例



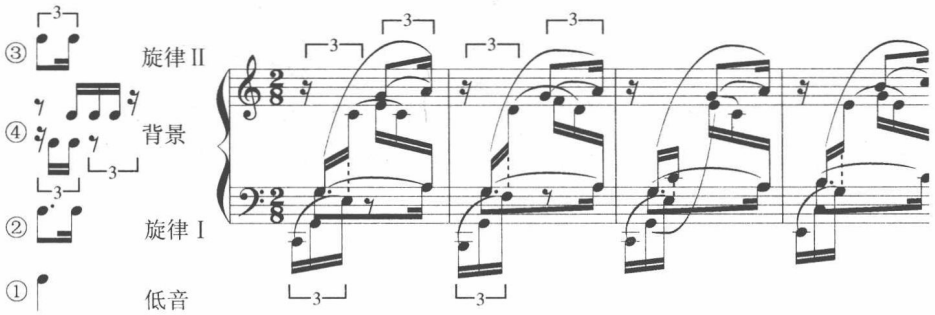
步骤 9：写出低音与旋律；

例 199：同前例



步骤 10：根据和声骨架进行修饰，写出全曲织体；

例 200：同前例

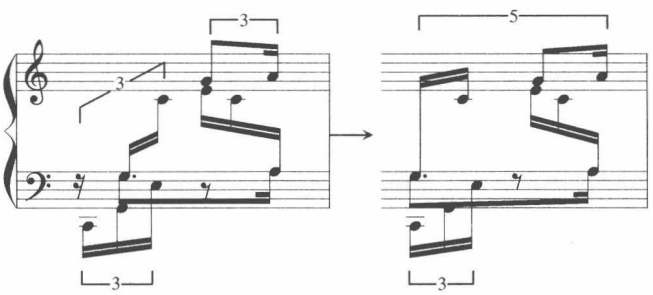


②与④音区交错。

步骤 11：进行部分节奏调整与修饰；

例 201：同前例

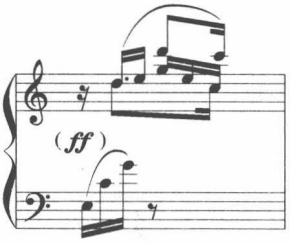
将六连音调整修饰为五连音



上述五连音节奏出现在第 18–20 小节（进行高潮点的准备），23 小节（由高点下降时的语气强调）及 25–26 小节。

从形式结构上看，这首前奏曲为单乐段，由两个不对称乐句和 Coda 组成。大二度的核心材料（细胞组织）贯穿始终。第一乐句 8 小节，为 4+4 对称乐句，4 小节上行，4 小节下行，形成内部呼应的拱形。第二乐句 16 小节，8+8 是

不断向上抵达高潮点（第 21 小节）再下行收缩的更大拱形。最后 10 小节 Coda(结尾)：$\overset{4}{2}+\overset{4}{2}+\overset{4}{4}+\overset{2}{2}$ 是建筑在主音 C 的持续音之上。

因此，此曲真正律动为 $\frac{4}{\text{𝅗𝅥}\times 2}$ 。4 小节为一单位，全曲九个单位(大的“小节”)。按记谱小节计算，乐曲的最高点 

在第 21 小节，正值全曲长度 34 小节的黄金分割点(34×0.618=21.012)。这或许是肖邦将最后一小节标上延长号，而不写出实际时值(再加 2 小节)的原因吧。

第十二章　单一材料型的前奏曲

单一材料型的乐曲从头至尾皆由一个统一的核心材料衍展而成。如巴赫《平均律键盘曲集》第一册中C大调与C小调前奏曲，又如贝多芬《C小调第五交响曲》第一乐章。前例肖邦《C大调前奏曲》亦属此列。

材料的单纯决定了乐曲的统一。作曲者必须寻求其他方法——乐句构造、声部进行、音程构造、和声张力、节奏组合、力度、音色、演奏法的变化等等，使音乐不断获得新的活力、张力和推动力。

第一节　重　复　型

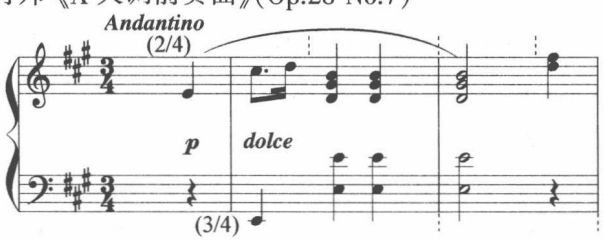
单一材料重复型　相同材料，相同句型，相同构造，重复多次，为重复型结构。

实例分析(一)

肖邦：《A 大调前奏曲》(Op.28 No.7)

此例是最彻底的同一句型重复结构。作为 2 小节的基本句型，暗含玛祖卡(Mazurka)节奏特征，实际为 $\left[\dfrac{2/4\times3}{3/4\times2}\right]$ 的复合节奏。

例 202: 肖邦《A 大调前奏曲》(Op.28 No.7)



这句型毫不变化地重复了八次，其节律接近于中国的“五言律诗”。若借贞观时代诗僧寒山《杳杳寒山道》诗填入，诗中叠字复沓与乐中复音叠韵倒

也情趣交融，诗乐相辉。

例 203：同前例

杳　杳　寒山　道，　落　落　冷涧　滨。　啾

啾　常有　鸟，　寂　寂　更无　人。　淅　淅　风吹

面，　纷　纷　雪积身。　朝　朝　不见日，　岁　岁　不知春。

此曲同一性表现在：

① 节奏始终保持同一律动。

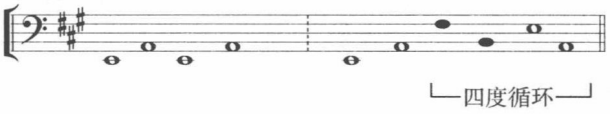
② 和声基本上保持 2 小节（𝅗𝅥· + 𝅗𝅥· = 𝅝·）一次呼吸。只有在高潮点（第 11 小节）前后的第六与第七短句，和声节奏加快，成为以“𝅗𝅥·”为单位的律动四次。第八短句恢复为 𝅝·。

③ 每个短句句首第一个四分音符有个强调语气的倚音。

此曲变化性表现在：

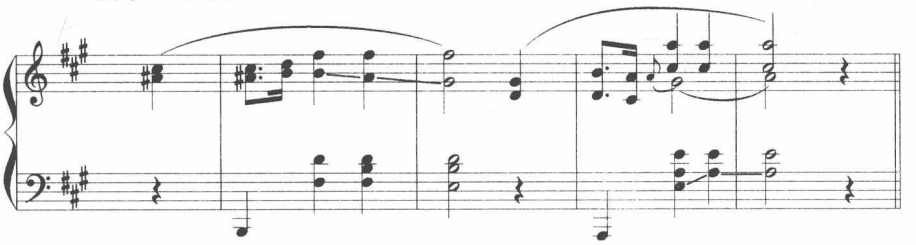
① 第一乐句（第一至第四短句）为两次 $V_7^{(9)} \rightarrow I$。第二乐句仍然为两次 $V_7^{(9)} \rightarrow I$，但第六短句高潮点上出现 V_7/II。第 12 小节（ ）声部数量的增加，音域的升高，力度的加强，使高潮点得以突出。随后通过四度循环（$F^{\#} \rightarrow B \rightarrow E \rightarrow A$）解决，和声张力较第一乐句得到强化。

例 204：同前例



② 所有重复音均为柱式和弦，只有第七至第八短句，出现内声部的线条运动(第七短句女中音声部，第八短句男低音声部)：

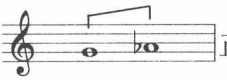
例 205：同前例

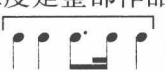


实例分析（二）

肖邦：《C 小调前奏曲》

此例是葬礼进行曲性质的方正型 4 小节乐句，共由两个乐句构成，第二乐句重复一次，乐末加 Coda 1 小节(全音符 Cm 主和弦)，全曲 13 小节。

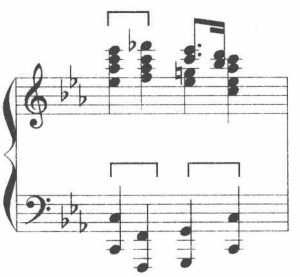
核心材料：  正如本章第一节对《C 大调前奏曲》所言，在肖邦《前奏曲》(Op.28)中，凡大调链的作品核心为大二度，小调链的作品核心为小二度。二度是整部作品的核心细胞。

节奏形态：  在全曲中除最后小节外总共重复十二次之多。换句话说，从第 1–12 小节每小节都在高声部重复这同一个节奏。只有在第 5 和第 9 小节(重复第二乐句)，附点节奏出现在女中音声部。

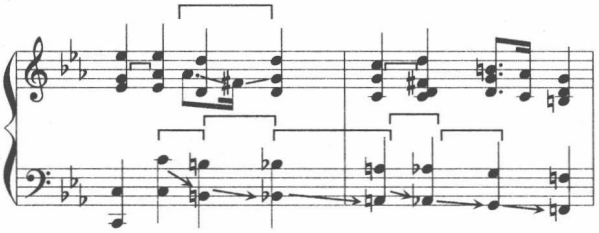
和声节奏：第一乐句以 Ⅰ–Ⅳ–Ⅴ–Ⅰ 功能性强的正、变格四、五度低度进行，与高声部旋律进行形成反向。以此增张和声内部的张力。例 206.a)第 2 乐句加强半音性线条进行，和声张力减弱，与前乐句形成对比。例 206.b)句末再次强调 Ⅴ–Ⅰ (上四下五)功能进行方式，尤其Ⅱ♭–V7–I 的三全音低音进行，使终止式得到强化。(例 206.c))

例 206：肖邦《C 小调前奏曲》(Op.28 No.20)

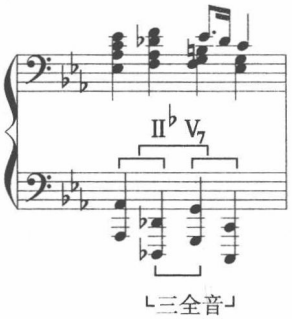
a)



b)



c)



小　　结

当同一材料(节奏形态及音高组织)不断被重复,必须有新的因素刺激其活力的滋生。在音乐内部,“同”和“异”总是在节奏、音高、和声、音域、力度、织体这几个参数之间交错编织。当节奏、音高的同一性被强化,和声、织体、力度的差异性即成为音乐发展的主要动力。

第二节　贯　穿　型

单一材料贯穿型　用一个核心材料贯穿始终，围绕这一相对静态的因素,不断变化其周边因素,如和声、旋律、音区、力度等等,一切变化因素皆围绕贯穿因素发生。这一贯穿乐曲始终的材料是音乐真正的“核”。因而,内核的“静”与外围的“动”形成音乐内部的巨大推动力,张力由此产生。这一形态称为“贯穿型”。

实例分析（一）

德彪西：前奏曲《雪上足迹》

在这首伟大的杰作中，德彪西为我们营造出一幅“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”的飘缈虚无氛围和意境。这一“雪上足迹”的镜头是如何凝炼概括出来的呢？

核心材料：

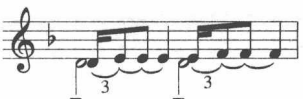
×25

这一描绘踉跄脚步的音型贯穿全曲始终，总共被重复出现了二十五次。（占全曲 36 小节的 69.5%。）

围绕这一核心，和声色彩作了九次改变：

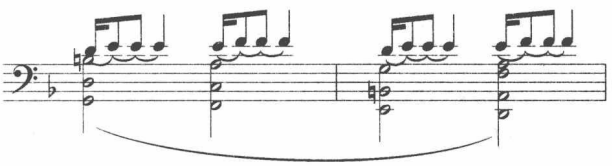
例 207：德彪西《雪上足迹》

a) 加持续音 d^1，形成二度持续音响。



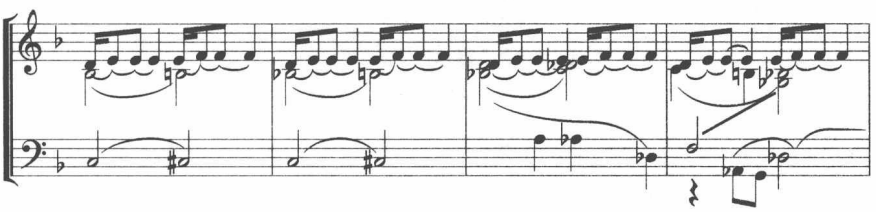
×4＋1

b) 加自然三和弦，从大三和弦开始。



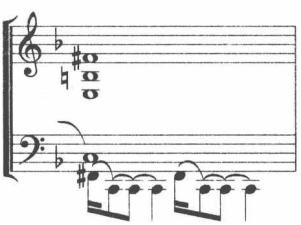
×1

c) 增加内声部的半音进行，紧张度增强。



×1

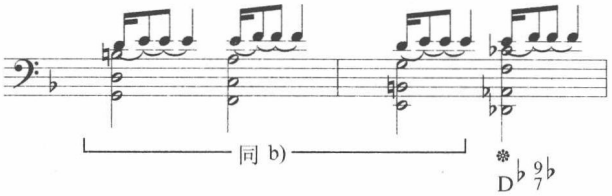
d) 唯一一次改变音程（用三全音）和音域（在低声区）。



×1

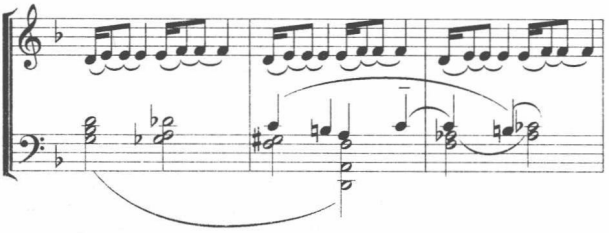
e) 在原型 a)上增加半音线条。

f) 开端同 b),第四个和弦发生重要变化。

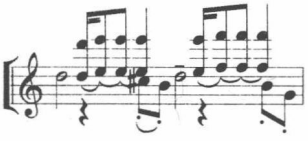


这一降 D 上的“属九和弦结构”,延长四个 𝅗𝅥 时值,是全曲的中心点,也是音乐的高潮点。

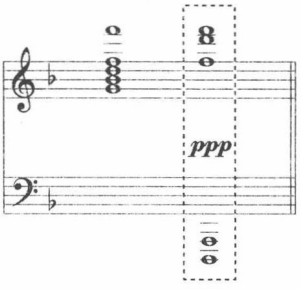
g) 小三和弦,色调被软化。



h) 移高音区,增加八度,增添减和弦,音乐神秘飘渺色彩被强化。这一和声最终被延化为空洞的音响:



i)

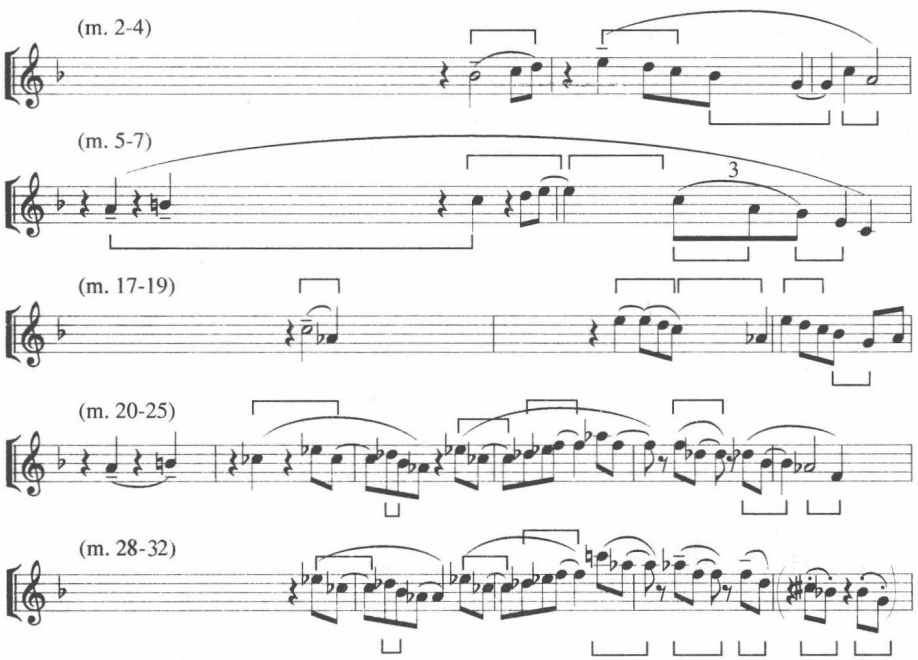


刻画出“绝”、“灭”的空灵境界。

围绕着 的固定节奏与二度音程的沉重的“脚步声”，和声层由持续音—自然和弦—半音—三全音—半音线条—属九和弦—小三和弦—减七和弦—空洞音程的轨迹，张力逐步由弱增强，至属九和弦结构达到顶点，再由强减弱、逐步消失，在音乐内部形成紧张度的拱形结构，成为乐曲发展的原动力。

与和声张力发展相一致，音乐最显露的部分——旋律，也相应随着和声紧张度的增强、减弱而同步变化。五个乐句有相同的框架，但每句都有所不同。第四句长度最长，6 小节，高潮正处于D♭ 9 7 ♭和弦上，时空两方面达到高度一致。就旋幅而论，逢单乐句(上句)句子短，旋幅小，多为六度；逢双乐句(下句)句子长，旋幅大，多为十度。这样，在非对称中获得对称感。

j)



从例 207.j)可看出，一个大三度的核心材料 是如何演化为渗透全曲的全部旋律线条的骨架的。

作为大三度的派生材料，小三度 亦占有重要位置。随后旋律线条的延伸，皆由这两个音程组合而成。在第三乐句(m.17–19)演变为全音阶(大三度的连续)，而在第五乐句(m.30–32)则演变为减七和弦(小三度的连续)。

从调式看，乐句Ⅰ为A弗里几亚(降低二度音的小调)；

乐句Ⅱ为A爱奥尼亚(自然小调)；

乐句Ⅲ为全音阶转A弗里几亚；

乐句Ⅳ为A♭多利亚(升高六度音的小调)；

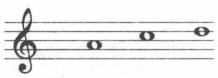
乐句Ⅴ为A♭多利亚通过减七和弦转D小调(乐曲开始调，真正的中心)，呈现出调式上的丰富色彩性。

《雪中足迹》给我们的启发在于，当一个核心因素在顽固而单调地从头至尾被重复贯穿时，周围的一切因素，音程、和弦、和声、旋幅、旋法、调式、调性，无不竭尽所能，做最大可能的变化，如“千面观音”，千面实一面，一面化千面，静静动动，动动静静，运动与寂静、变化与统一、多彩与单色、张力与止息，各类矛盾的对立面均结合在一个最简单而永恒的内核之上。这是“同一材料贯穿型”写作之真谛。

实例分析（二）

黄安伦：《序曲与舞曲》之“序曲”

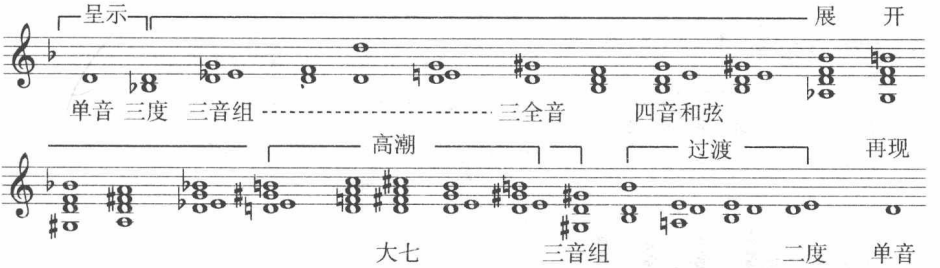
该序曲以一个 d^1 持续音贯穿始终。围绕这一中心材料，在音响层次、和弦、调式、旋法、力度等方面尽可能进行变化，使音乐在同一材料贯穿的基础上构成一个大拱型，由角徵羽的单音开始，逐步增高增强，到达高潮，再逐步下降削弱，回到空洞而单纯的音响。

核心材料： 

贯穿因素：

贯穿全曲始终的持续八分音符切分的 d^1 音，在层次与紧张度上，以明显的加强、减弱，为乐曲的发展构筑了一条“脊梁骨”，这一和声密度与张力的强化过程自然形成了音乐结构的中心骨架。

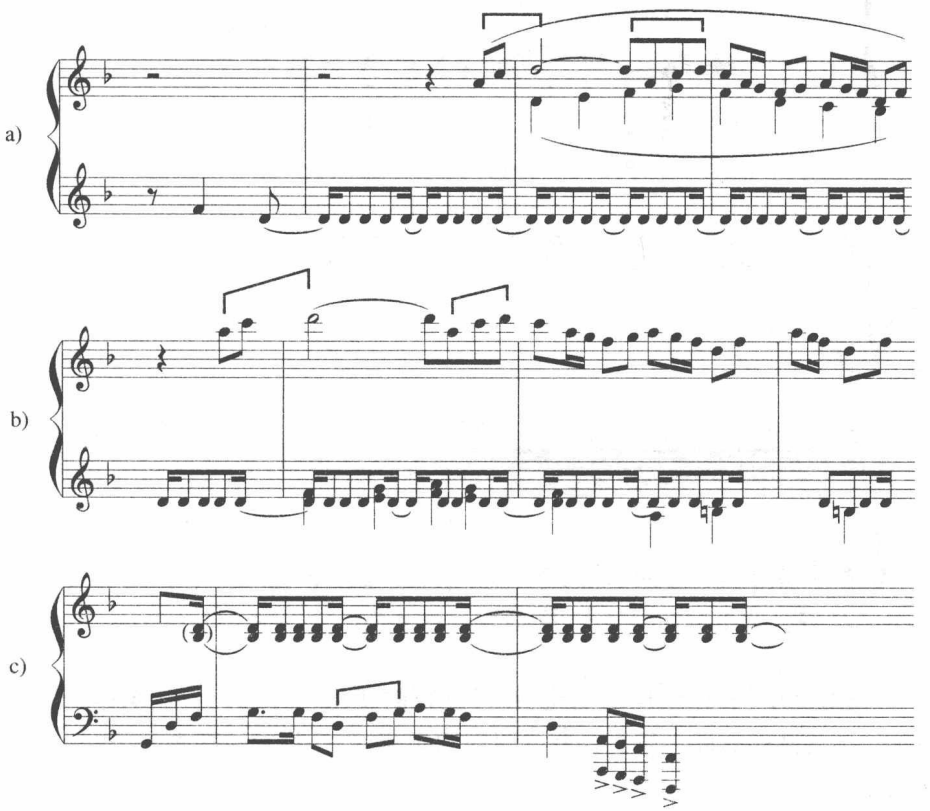
例 208：黄安伦《序曲与舞曲》之“序曲”

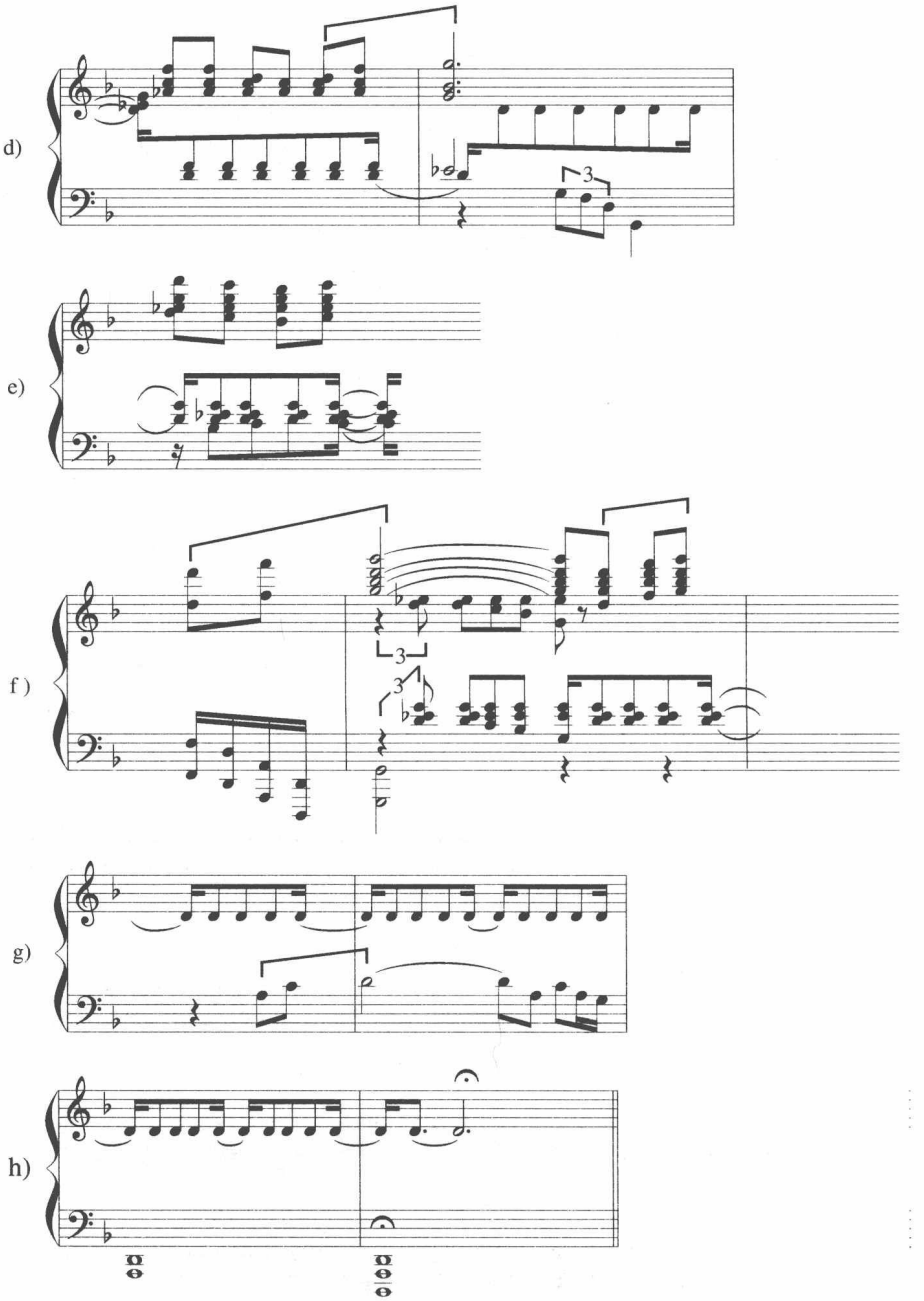


和声从单音起，由三度音程，增加到三音组，三全音，出现四音和弦、半减七和弦、属七和弦、增六和弦、大七和弦到顶点，再原路退回，减弱为三音、双音、单音。发展脉络十分清晰。

音乐织体的厚度也相应逐步加厚、减薄，音的数目由一个音增加三个音，四个音，五个音，八个音，最高潮到达十一个音，然后又返回来，回到十分空洞的音响结束。

例 209：同上例





在上例中，和弦结构的变化、和声进行的变化、音区的变化、织体密度的变化，是与持续的同一核心材料及贯穿因素相对立，推动音乐展开、组织音乐构造的决定性手段。

小　　结

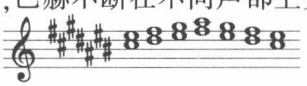
贯穿型的材料多数为持续音及持续和弦。围绕这一持续的因素，力求和弦结构、和声进行、旋律线条、音区色彩、织体密度的变化，使音乐在变与不变、动与不动之间求得平衡，既富有变化又高度统一。

第三节　交　换　型

单一材料交换型　将音乐基本材料在各个音区、各个声部之间进行交换，通过和声、调性等参数的变化，给予音乐发展的动力与色彩的变化。

实例分析(一)

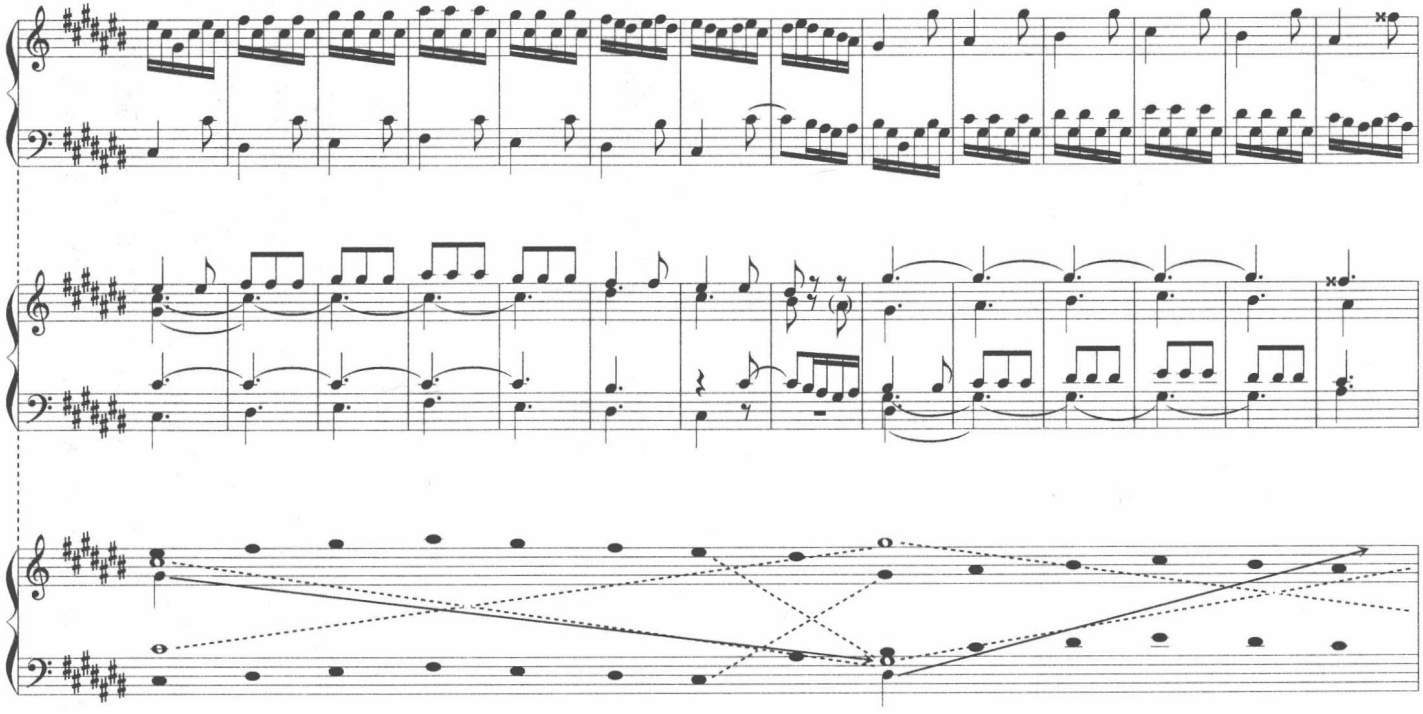
巴赫：《C♯大调前奏曲》(WTC　I/3)

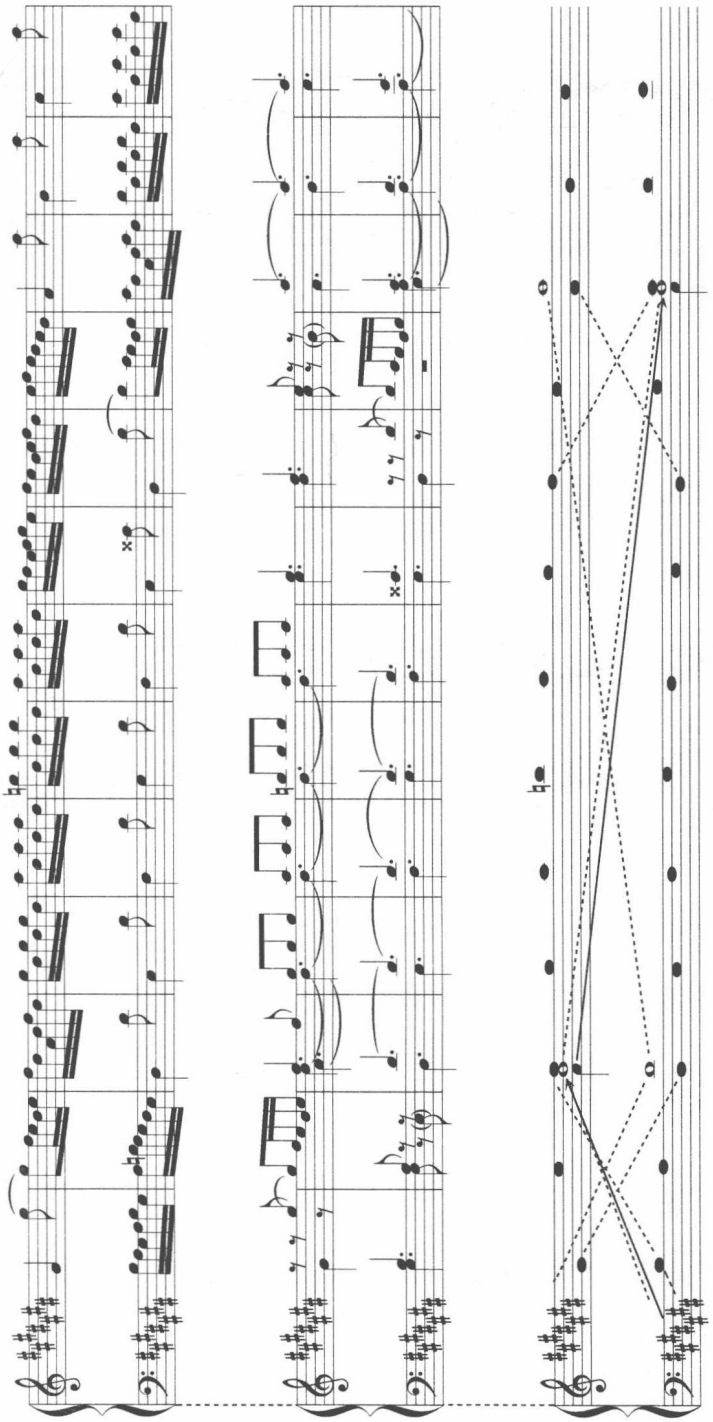
在这首前奏曲中，巴赫不断在不同声部上交换着同一个主要乐句，其核心是三度平行进行：  这一材料由分布在不同声部上的不同调性进行交换。在五个声部中(许多分析略去了第1小节中的G♯，成为四声部。实际上这G♯也是一个独立的声部，而且有着预示将要出现的下一个调中心音的重要意义，使乐曲的链环组织得更紧密)，四个声部分两对，进行整体转位的交换。

全曲结构十分巧妙而明晰。第一乐句C♯大调，次中声部的G♯预示着下一个调性。第二乐句G♯大调，是前调的属调，两个乐句构成大调的“对子”。次中声部的D♯又预示着第三乐句的D♯小调，按五度循环，第三乐句的D♯小调又与第四乐句的A♯小调组成小调的“对子”。以上四个乐句可看作呈示段。接着，音乐在A♯小调—D♯小调—G♯小调—C♯大调(四度循环调性链)相继展开，句长也由8小节缩短到4小节，经过四次调性模进(四度循环是呈示段四句五度循环的逆行)，在C♯大调的下属调F♯大调上转位再现了第一至第二乐句，以F♯大调与C♯大调结成大调“对子”，作为五度调性链引入属持续音G♯，这一长达39小节的属持续音到乐曲终了才解决到主调(C♯大调)的主和弦。

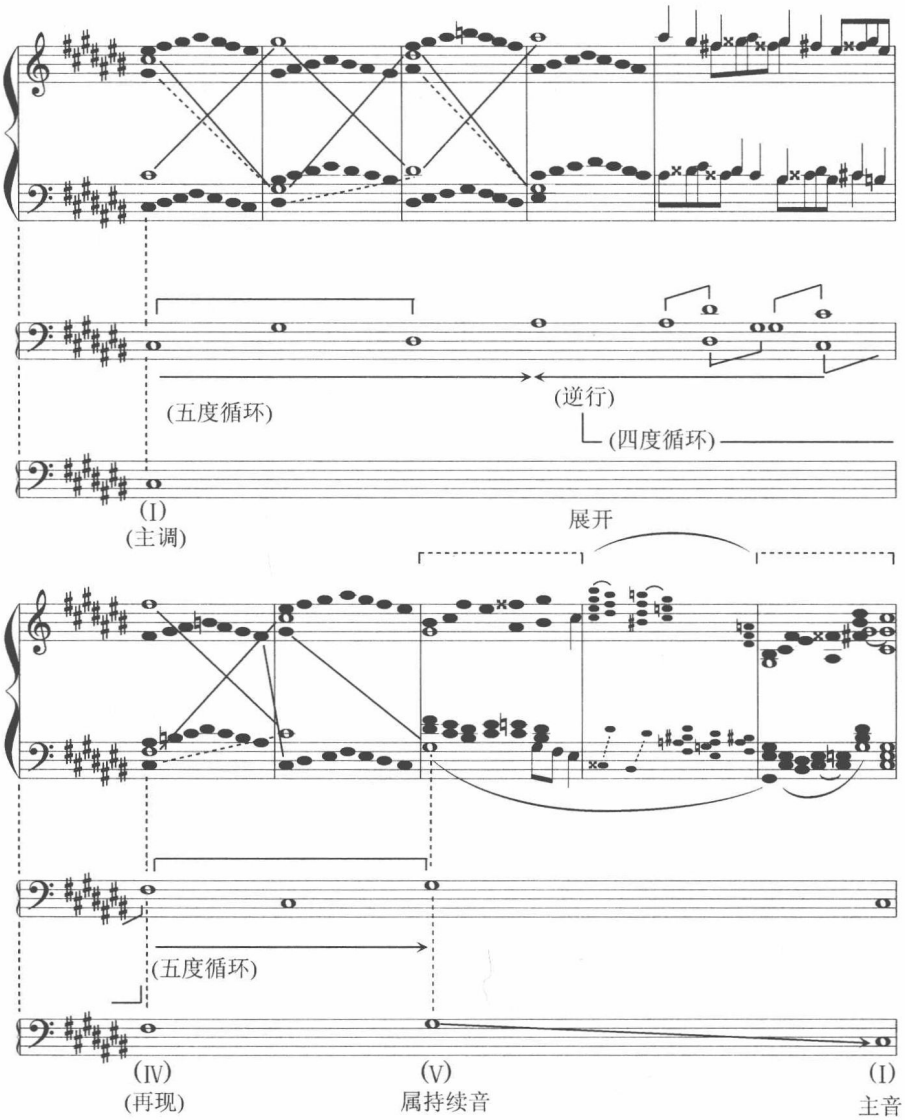
(下接 p.202)

例 210：巴赫《C♯大调前奏曲》(WTC　I/3)





例 211：巴赫《C♯大调前奏曲》(WTC　I/3)



从更广阔的调性节奏来看，此曲实际上只围绕 C♯（Ⅰ）、F♯（Ⅳ）、G♯（Ⅴ）、C♯（Ⅰ）这功能性的四个音进行。

小　　结

同一材料交换型因为音乐材料及句型结构均没有变化，故音乐发展的主要动力在于调性色彩的对比及调性相互之关系。如上例依靠调性的连环(五度循环或四度循环)使音乐获得展开性，在调性变化的基础上构筑音乐组织。

第四节　衍　生　型

单一材料衍生型　作曲家为了凝炼集聚乐思，将乐曲统一在一个微小的组织之内，有时会寻求某种方式，将音乐中起不同功能作用的材料由同一材料衍生而成。例如，将一个核心材料同时演化为旋律与背景，甚至和声中每个声部的进行。

在这里，有两种不同的衍生方式：由背景衍生旋律，或由旋律衍生背景。

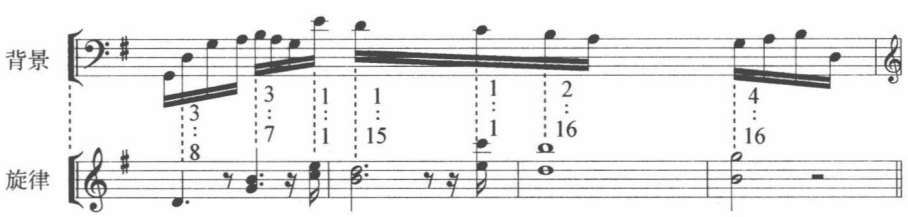
由背景衍生旋律，通常首先产生背景形态，从中“提取”出旋律，法国作曲家古诺从德国作曲家巴赫的《C 大调前奏曲》中“提取”出《圣母颂》旋律即是著名的例子。由旋律“提取”背景则相对困难些，首先决定于旋律声部的高度凝聚性，以及将旋律中所包含的“细胞”组织“扩散”到背景中的各个部分中去。

实例分析(一)

肖邦：《G 大调前奏曲》(Op.28 No.3)

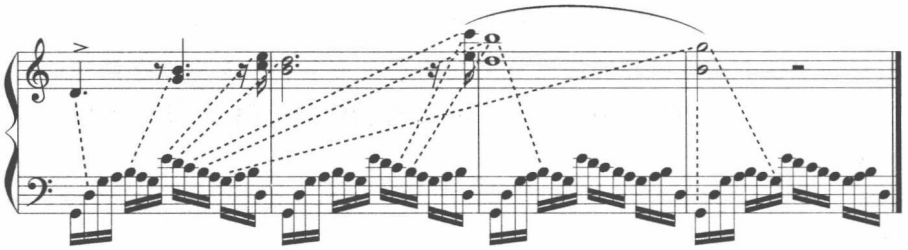
这首前奏曲的旋律由背景中“提取”。旋律中每个音均与背景进行相符，在时值上作了不同比率的扩大，由 3:8 改变为 3:7，再扩大为 1:15，2:16，缩小为 1:4(4:16)。这一非规则的时值扩大使同一材料衍生而成的旋律与背景构成良好的对位。

例 212(a): 肖邦《G 大调前奏曲》(Op.28 No.3)



两者结合，得出如下结果：

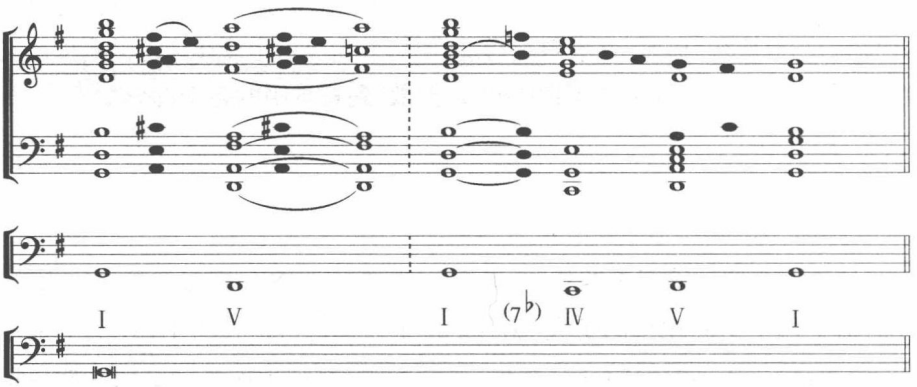
例 212(b):



这一构想凝炼而精美，简明而巧妙，随后的发展犹如山泉夺势而下，顺理成章。

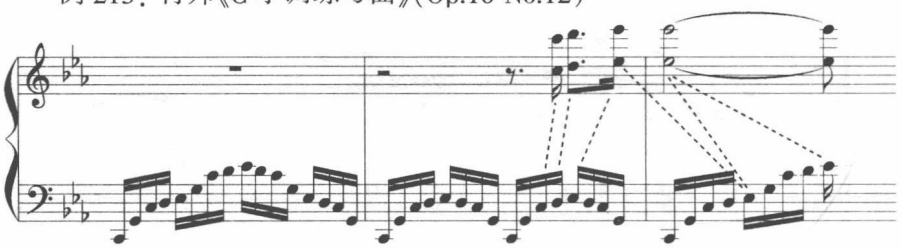
全曲建筑在一个 G 音上，作为 G 大调的调性节奏从头至尾不变。和声第一乐句正格进行（Ⅰ－Ⅴ），第二乐句完全终止式（Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ），值得一提的是降低七音的 $\mathrm{I}^{\flat}_{7}$ 和弦，这一和弦分别在《前奏曲》大调链中第十三首（$F^{\sharp}$ 大调）、第十七首（$A^{\flat}$ 大调）、第二十一首（$B^{\flat}$ 大调）和第二十三首（F 大调）中起着重要作用。尤其《F 大调前奏曲》最为突出，作为全曲的结束和弦。

例 212(c)



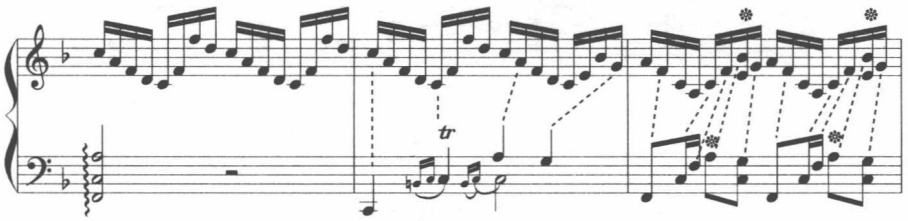
这是由背景衍生旋律的例子。肖邦《C 小调练习曲》(Op.10 No.12)可作佐证：

例 213：肖邦《C 小调练习曲》(Op.10 No.12)



同样情况发生在《F 大调前奏曲》(Op.28 No.23)。曲调音完全来自背景,但在 A 与 B♭之间有一点偏离。正是这一偏离,使音乐生机勃勃,情趣盎然。

例 214:肖邦《F 大调前奏曲》(Op.28 No.23)



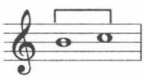
背景与旋律一体化,扩大为和声与旋律一体化,先有和声,从和声中提取旋律,成为 19 世纪浪漫主义作曲家的一个重要创作手段。

实例分析(二)

肖邦:《E 小调前奏曲》(Op.28 No.4)

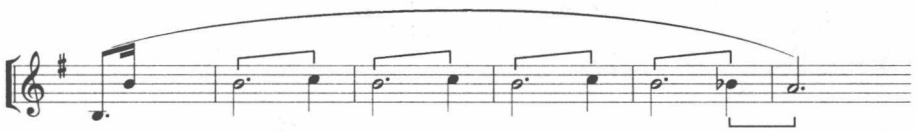
与上例相反,在这首作品中,则是旋律中的核心因素决定了背景层次,决定了和声中每个声部的进行方式。

前文曾提及,肖邦在二十四首前奏曲中将大调链与小调链分离,各自有独立的发展逻辑。小调链中的核心材料为小二度,这一点在本例中达到淋漓尽致的程度。

核心材料: 

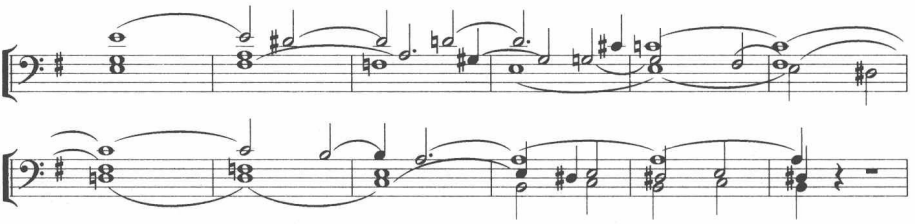
旋律:不断重复上述核心材料小二度(上行或下行)。

例 215(a):肖邦《E 小调前奏曲》(Op.28 No.4)



和声由旋律产生,每个层次上充满着与旋律相一致的小二度进行,但各自的节奏位置不断错位,每声部有着独立的节奏性格。

例 215(b):



小　　结

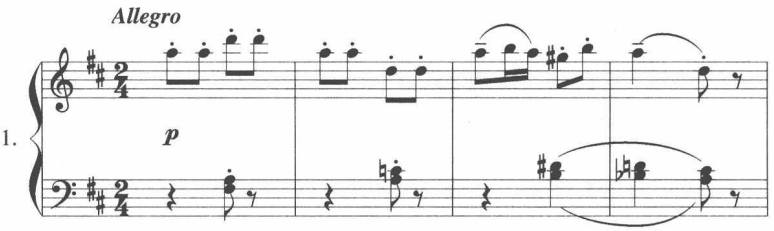
1. 单一材料型的乐曲均有集中的、凝聚的、具有发展潜力的核心材料贯穿始终。这一核心材料以节奏形态或音程结构居多。和声形态亦可能成为贯穿性的核心材料。但和声形态的不断重复形成帕萨卡里亚或恰空式的和声变奏,是个需要另外讨论的题目,不在此列。

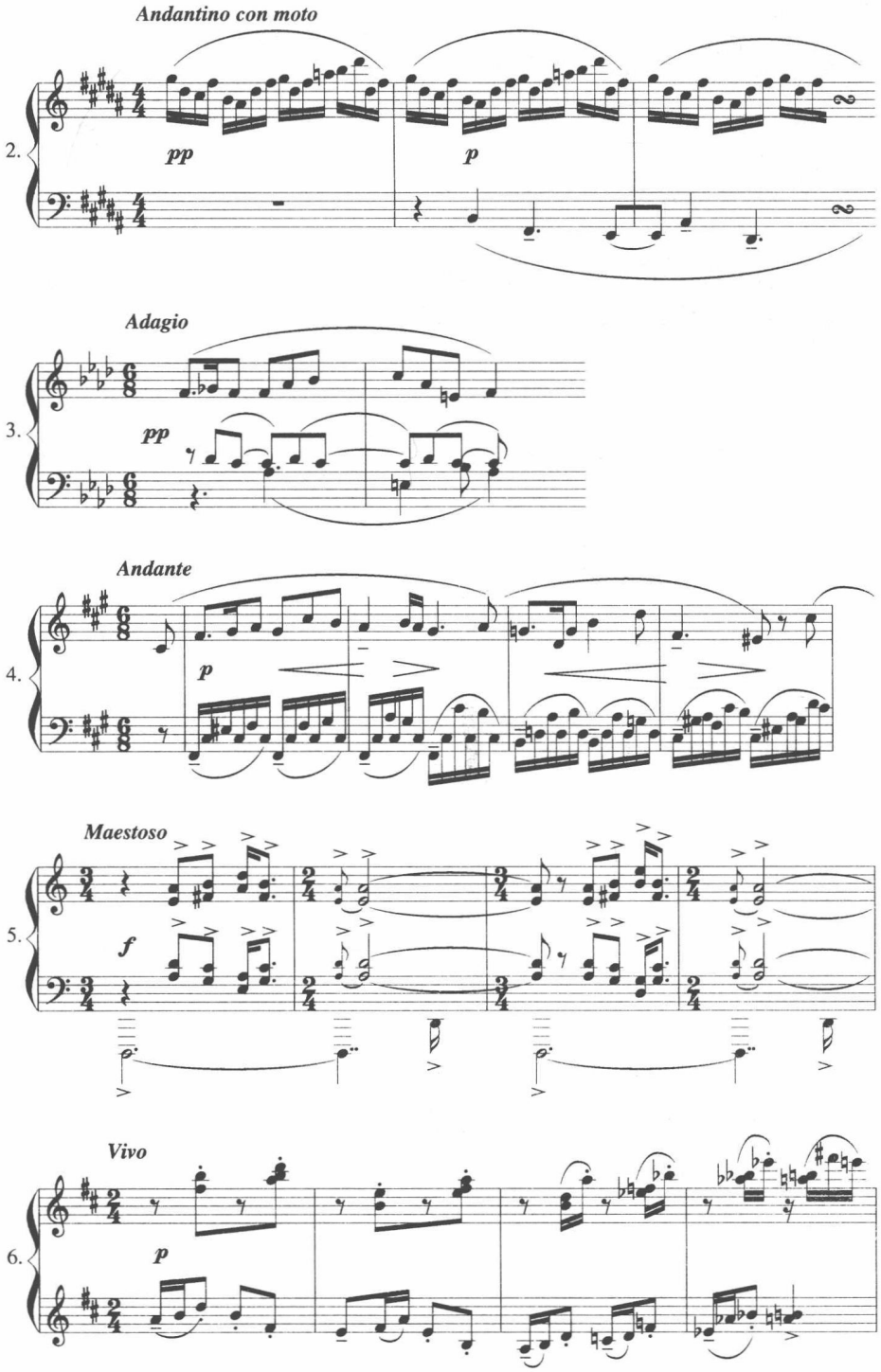
2. 同一材料可采取重复、贯穿、交换、衍生的方式发展乐思,构造音乐。手段可以不同,但围绕恒定不变的核心因素,在其他音乐参数中求得变数,从织体的厚薄、张力的增减、节奏的疏密、调性的远近、和声的明暗、力度的强弱、乐句的长短、呼吸的缓急中进行变化,构架全曲整体过程,使音乐统一中多变化,符合逻辑地自然发展。

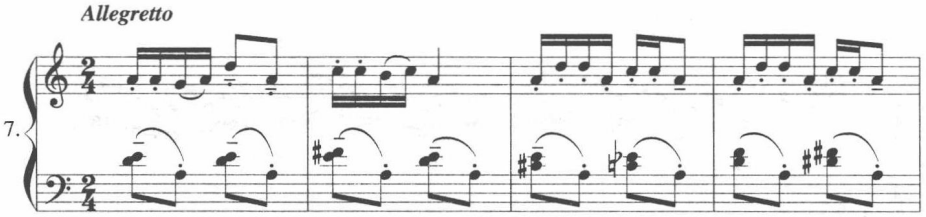
3. 核心材料本身可以各种面目(不同时值、不同节奏、不同比率、不同音区、不同调性等等)渗透在音乐各层次的组织中,成为控制音乐发展的潜在的张力。

习题三十一

一、用下列开端写作前奏曲各一首。




Andantino con moto
2.
pp
p
Adagio
3.
pp
Andante
4.
p
Maestoso
5.
f
Vivo
6.
p



二、自行设计开端，决定情绪、意境、核心材料、节奏特征、调式、调性、和弦、和声、组织、乐句、结构，等等，表述完整乐思，写作前奏曲一首。

第十三章　对比材料型的前奏曲

当音乐由两个以上不同材料构成并相互形成功能不同的对比关系，其内部组织方式则呈现更为复杂的情况。最简单的方式是两个材料一个为主，一个为副，形成所谓的“主调音乐”中最明显的“旋律加伴奏”。如果层面增加，主旋律、背景层与低音层是最通行的写作方式。再增加一个层面，可形成主线条——次线条——背景层——低音线条的构造方式。以上方式是18、19世纪西方专业音乐创作的主要织体状态。

随着各个材料功能的分离性、独立性、个体性得到加强，每一独立材料的意义得到凸现，材料的复合性质亦通向更高级的形态。

第一节　主　次　型

对比材料之间分为主次，形成主线条与背景层的对比与分离，为“主次型”。

主次型的层次可多可少。最简单的主次型是一个主线条加一个背景层。较复杂的有若干主要层面。材料之间组织松散，主要在和声一致性上相互组织在一起。

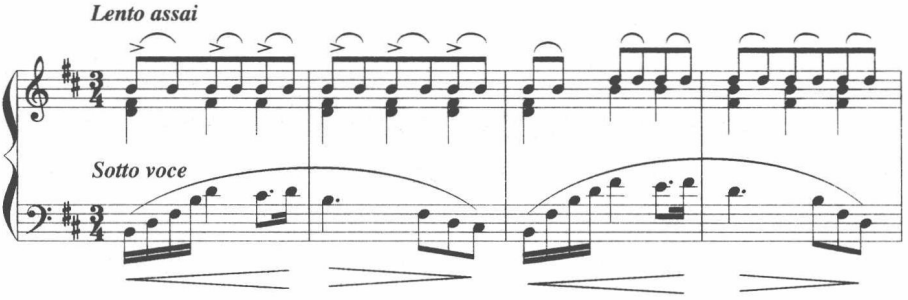
1. “1+1”主次型——旋律+背景

一个旋律加一个背景，低音并不构成独立线条层面，而是包容在旋律或背景之中。当然，从更宽阔的眼光分析，一个更长时值的低音（和声、调性）节奏运动是肯定存在着的。

实例分析(一)

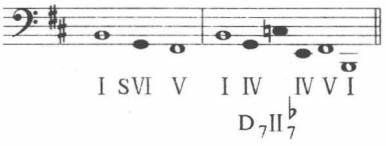
肖邦:《B 小调前奏曲》(Op.28 No.6)

例 216(a):



这一构筑在 B 音及小三和弦上的乐句不加任何修饰地以一个主线 (模仿大提琴的低音旋律)与小调主和弦以八分音符节奏持续重复的背景构成。其潜在的"核"就是低音 B。

全曲的骨架为:



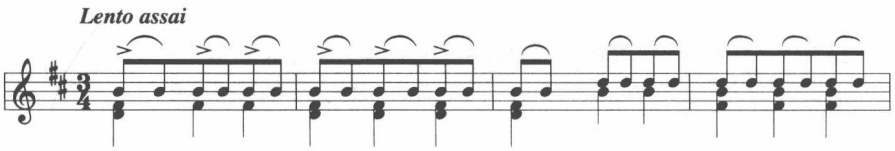
典型的功能和声终止式。第一乐句半终止,第二乐句完全终止(带有阻碍扩充)。

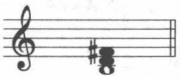
从材料上看,有两个对比材料存在着。第一个为十六分音符流动性的分解和弦,起旋律作用。

例 216(b)

第二个为持续性重复音三和弦,又分为八分音符与四分音符两种形态,起背景作用。

例 216(c)

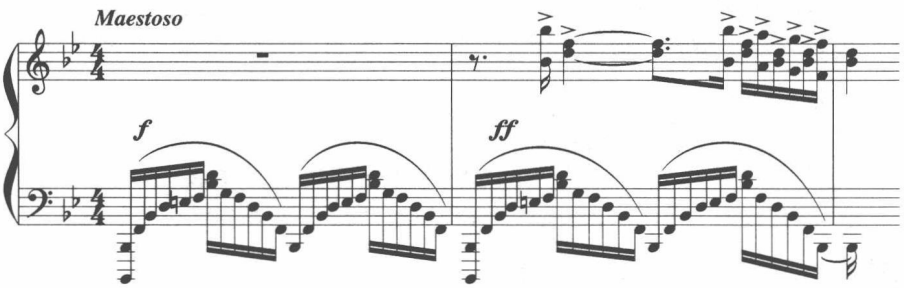


两个材料出于同源:B 小调主和弦  ,但在节奏、音区、形象以及在音乐中起的作用都形成对比。这是对比性材料最简单也是最基础的方式。

实例分析(二)

拉赫玛尼诺夫《B♭大调前奏曲》(Op.23 No.2)

例 217:



此例貌似复杂,其实可看作前例的"倒影",同为分解和弦的组织基础,以一个持续的汹涌澎湃的和弦(B♭大调主和弦)长琶音作为背景,由同源化出高声部旋律,同样以 B♭调大三和弦分解构成。此亦是最简明的对比性材料组织方式。

2. "1+1+1"——旋律+背景+低声部对比材料

较前例形态更复杂,下例由三个对比性材料构成:

① 旋律,处在最突出地位,塑造主体形象。

② 背景,节奏与旋律分离,营造背景气氛。

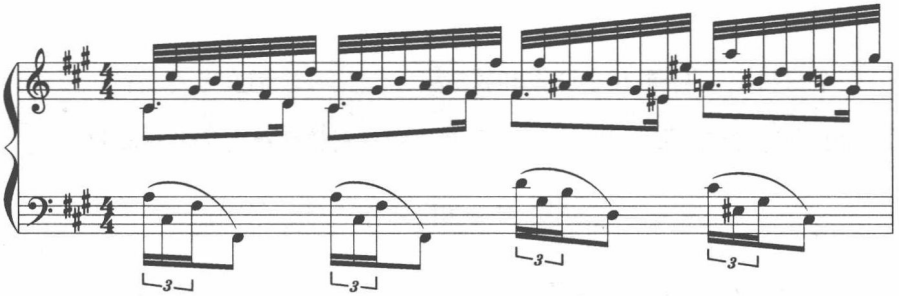
③ 低音,节奏与上列两个材料均分离,保持本身独立的节奏性格。

三者在和声上保持一致性,亦可处于不同调性。

实例分析(一)

肖邦:《F♯小调前奏曲》(Op.28 No.8)

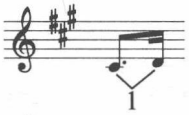
例 218:



乐曲这一开端中包含三个对比性材料:

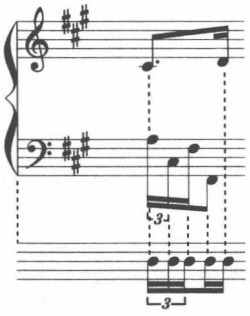
① 旋律材料核心:小二度。这正是前文列举肖邦《前奏曲》中小调链的统一核心材料。节奏:附点音符。

例 218(a):



② 低音材料:F♯小调主和弦,十度分解。节奏:十六分三连音。这一节奏与旋律节奏相交错,构成复合节奏。

例 218(b):



③ 背景材料:三十二分音符,内部细分为三小组,隐伏旋律声部八度重复:

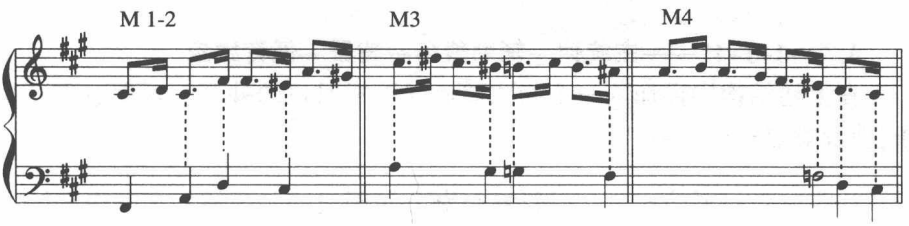
例 218(c):

背景材料的核心是中间四音构成的回音：

例 218(d)：

乐曲的低音线条可看作旋律的扩大：

例 218(e):

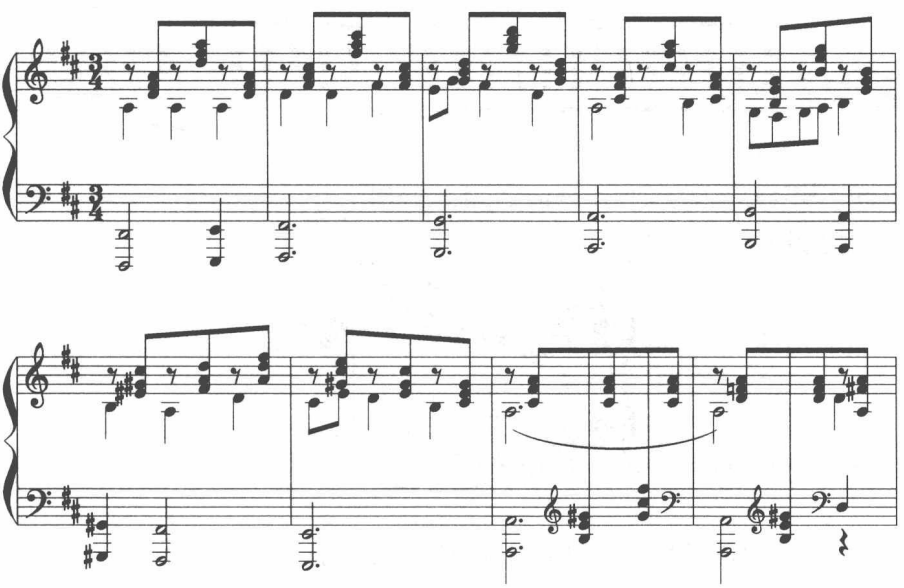


小二度的“核”渗透全曲每个层面。但各个层面的节奏、功能、音区均十分清晰地主次分离，旋律、背景、低音各不干扰。

实例分析(二)

卡巴列夫斯基：《D 大调前奏曲》(Op.38 No.5)

例 219：



① 主旋律：中声部重复音四分音符 的节奏特征。

② 低音线：长时值音符的节奏特征： 或 。

③ 背景层：三和弦切分节奏： 。

如上列几例所示，节奏、音区、旋法、功能的不同，是对比材料主次型构造的关键所在。

3. "1+1+1+1"——主旋律—辅助线条—背景—低音线条

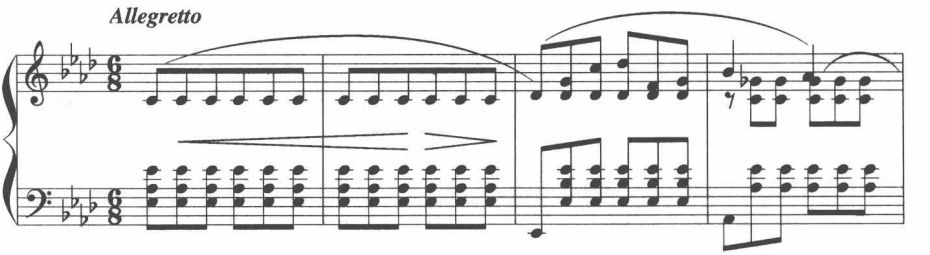
在上述结构中再加入一个与主要旋律形成对位的补充、辅助、次要线条，使音响层次更丰满。

实例分析(一)

肖邦：《A♭大调前奏曲》(Op.28 No.17)

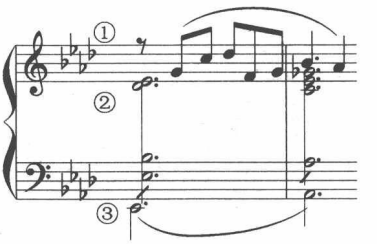
此例以"1+1+1"方式开始：

例 220(a)：



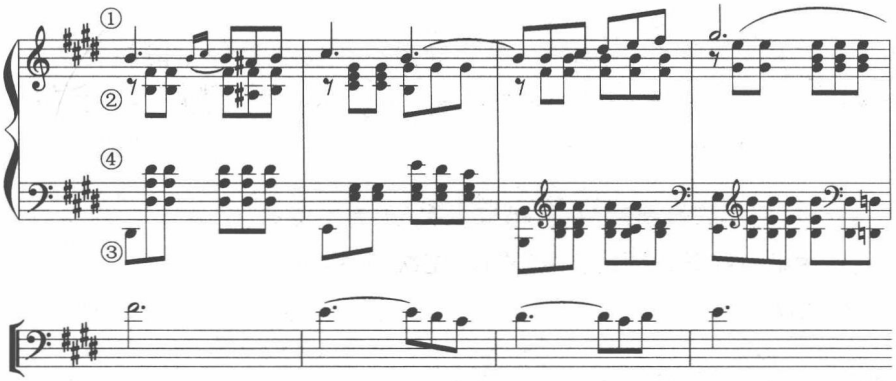
三个不同功能的层面十分清晰，主次分明。

例 220(b)：



但随着音乐的展开，在和声层中引发出具有独立性的补充线条，使音乐层面由三个增加到四个：

例 220(c)：



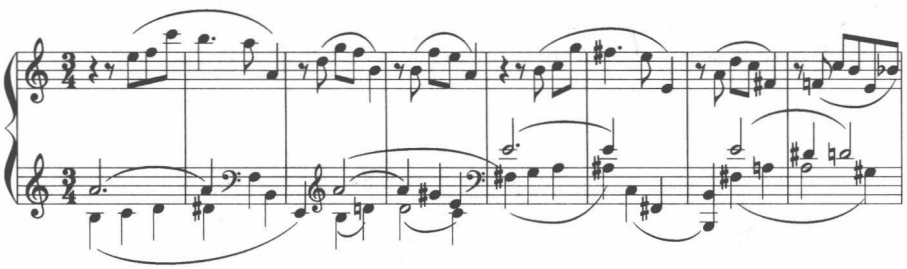
这第四层次隐藏在和声层中，将其剥离出来，形成与旋律对话的补充或辅助性的次线条。

实例分析(二)

斯克里亚宾：《A 小调前奏曲》(Op.11 No.2)

下例斯克里亚宾《A 小调前奏曲》记录在两行谱表上，但是有相互形成节奏、功能、旋法、音区不同的四个层面。

例 221(a)：



若将四个层面分开记谱，可更清晰看出它们各自不同的性格特征：

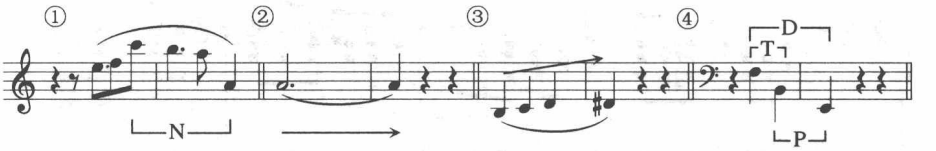
材料① 节奏最局促，旋幅最大(十度)，动感最强，核心为二度。

材料② 为长时值音符，静态的持续音，句尾为小二度。

材料③ 为四分音符上行半音阶，特性明确，与材料①形成对位，核心为小二度。

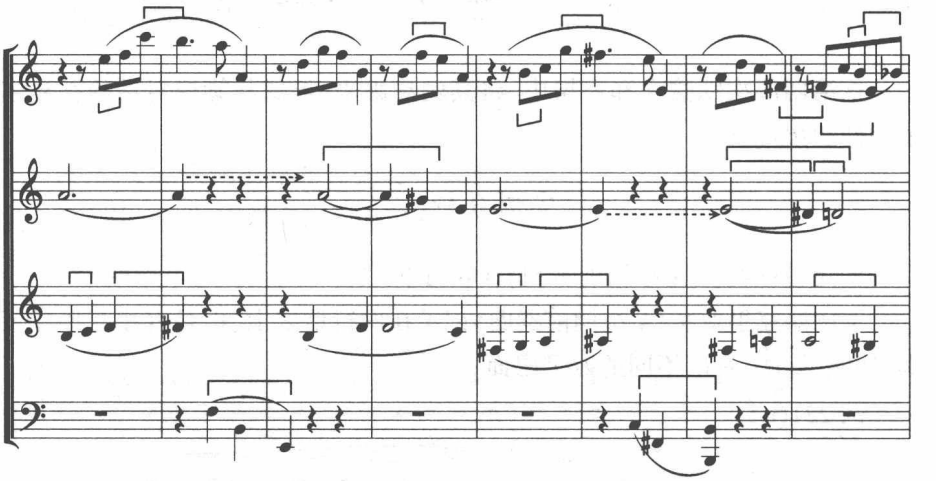
材料④ 低音下行的三全音与纯五度。构成有特点的低音线条。其隐伏声部 F-E，C-B，仍是小二度(小九度)。

例 221(b)：



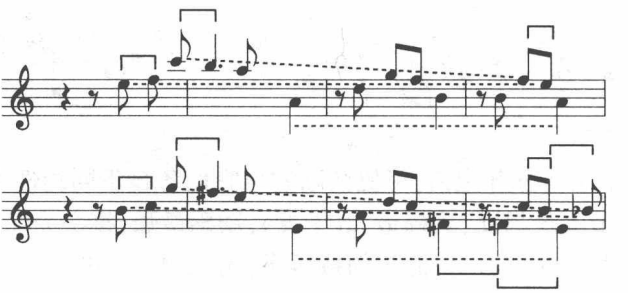
四个材料尽管性格鲜明，但仍有主次：①为主旋律，②为背景，③为补充线条，④为低音线条。因此，仍应看作“主次型”结构。

例 221(c)：



在主旋律线条中，还存在着三个隐伏层次，包含着大量半音进行。

例 221(d)：



4. “2+1”——2 个旋律线条+1 个背景层

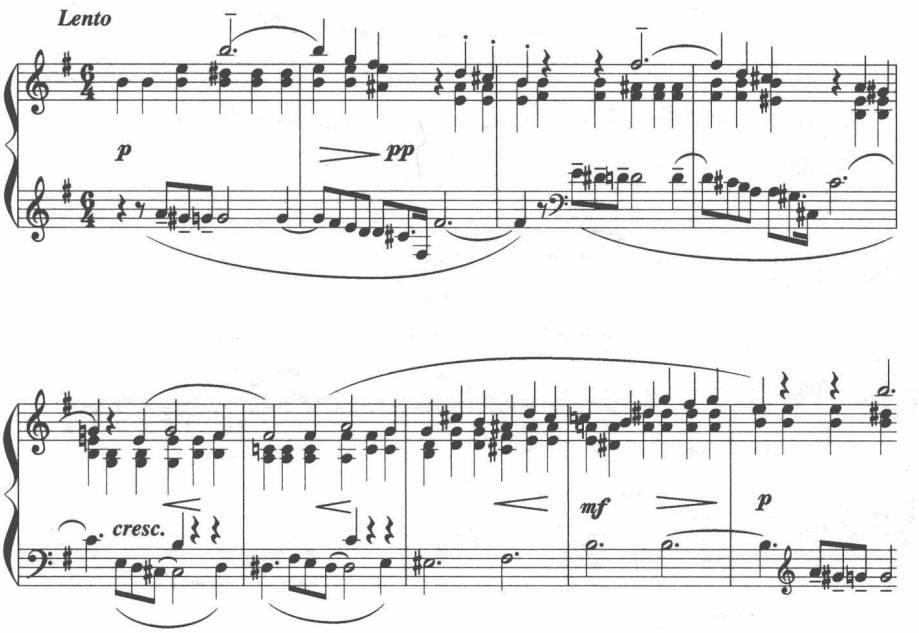
由高音与低音两个旋律线构成对位，中间衬以和声背景层次，这也是常见的组织方式。

实例分析

具有同等重要意义的两个旋律在外声部以不同性格出现，产生对话，以均匀节奏出现的和声层在中间层上衬托着，这种写法自 18 世纪已经十分普遍。

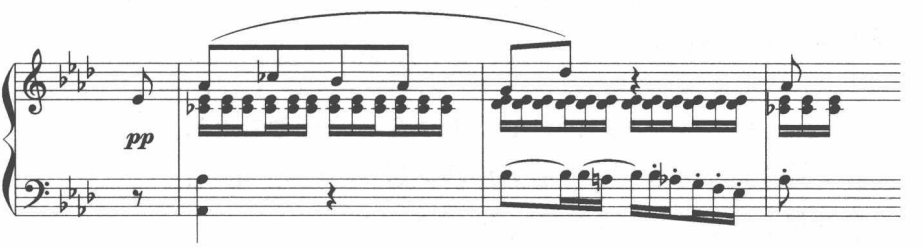
1. 斯克里亚宾：《E 小调前奏曲》(Op.11 No.4)

例 222：



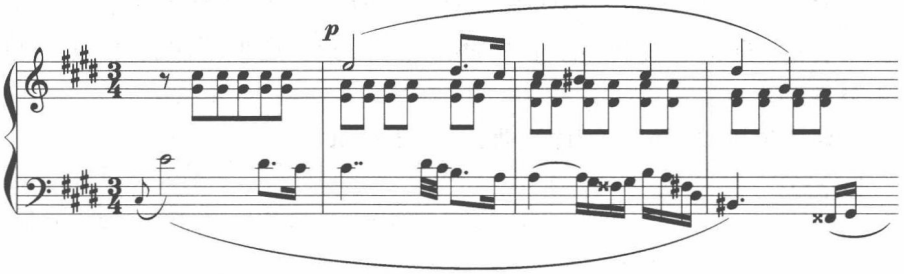
2. 贝多芬《C 小调“悲怆”奏鸣曲》(Op.13)第二乐章中段

例 223：



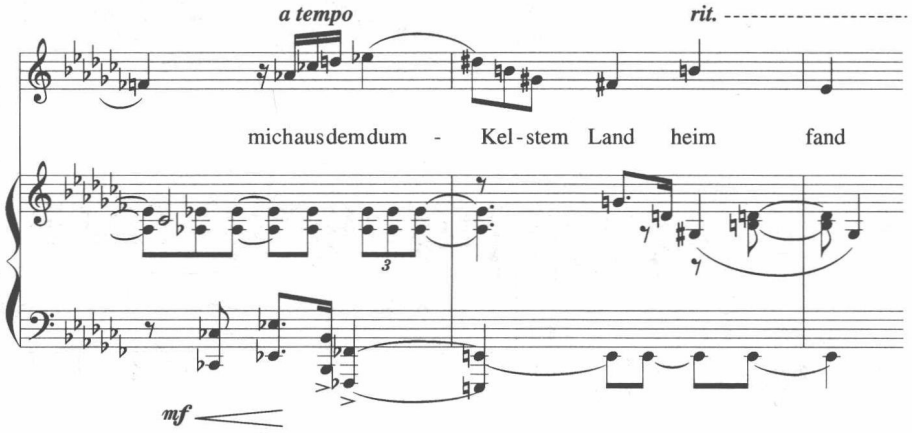
3. 肖邦《C♯小调练习曲》(Op.25 No.5)

例 224：



4. 阿尔班·贝尔格《四首歌曲》之三(Op.2 No.3)第 3 小节起

例 225：



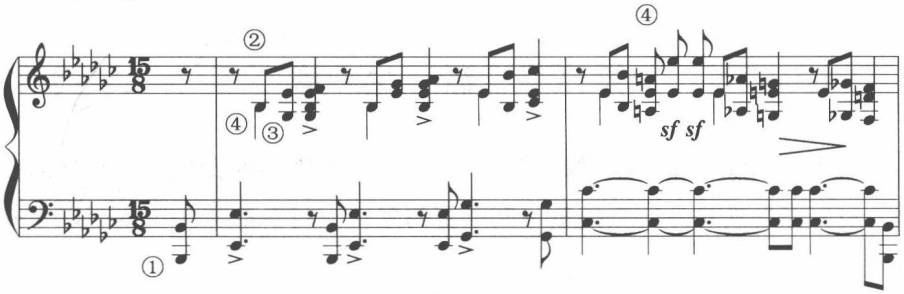
上述四位不同时代不同国家不同风格不同民族的作曲家，使用同一种组织方式写作音乐，说明这种“2+1”(2 个旋律线+1 个背景层)的手法是十分长期而普遍被使用的。

5. “2+1+1”——2 个旋律线+1 个和声层+1 个辅助补充层

在上述作法上再增加一个补充的辅助层，构成如下组织：

斯克里亚宾《E♭小调前奏曲》(Op.11 No.14)

例226：



① 低声部八度旋律，为主线。

② 高声部八分音符线条，为第二旋律线条。

③ 和声层，为背景。

④ 补充声部层次：B♭-E♭-

小　　结

对比材料主次型写法是古典—浪漫甚至前现代时期音乐组织的主要形态之一，在独奏乐曲、艺术歌曲以及重奏甚至乐队作品中均占很大比重。掌握这一技术的真谛对于实用音乐或流行音乐的写作也有很重要的实践意义。

由于相互对比的几个层面有主次之分，在这一类型的写作中，两个占统治地位的外声部——旋律与低声的对位具有决定性意义。因此，首先要有良好的外声部写作。

作为背景层次，和声占着决定性的地位。其次是节奏形态的选择。节奏形态必须与旋律与低音分离，避免节奏的整齐重叠。背景层次采用与旋律和低音都不相同的、独立的节奏形态，可以保证上述每一层面都有鲜明的性格功能。

作为辅助线条，可使音乐增添情趣与活力。好的辅助衬托的次线条要有好的和声进行，要有与其他声部关系良好的对位进行，要有独立的情趣，性格上应与主旋律相区别。

主旋律、次旋律、背景、低音线都各自应有相互交错的节奏特性。把每一层次速度建筑在不同的节奏分割比率上，是保证层面分离与清晰的关键。每一层面的组合应构成完善的节奏网络，得出最终的综合节奏效果，把最密集的节奏形态分散到各个层面的组合上去。

第二节 派 生 型

两个对比性材料之间，保持其中一个，另一个则不断派生出自己新的变型，可以在高度统一的基础上达到丰富的变化。材料的派生决定于以下要素：

1. 每个派生的材料均必须与另一个对比性的材料保持良好的声部进行关系，这主要指声部间的张力。紧张度大小不受限制。

2. 派生材料的变化要有明确的逻辑关系，显示出变化的线索与脉络。

3. 派生材料本身要有相互之间的关联。

派生性对比材料带有同主题对位变奏的性质。掌握好这一技术有利于对变奏手法的理解。

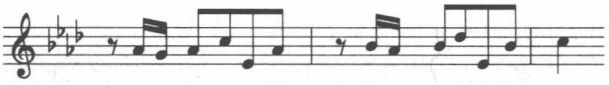
派生材料可能改变和声，可能改变节奏密度，可能改变旋法，可能改变声部关系，可能同时改变其中的数项。

实例分析(一)

巴赫：《A♭大调前奏曲》(WTC I/16)

此曲的核心材料是个带下波音的分解大三和弦。这一材料自始至终贯穿，是恒定的、不变的因素。

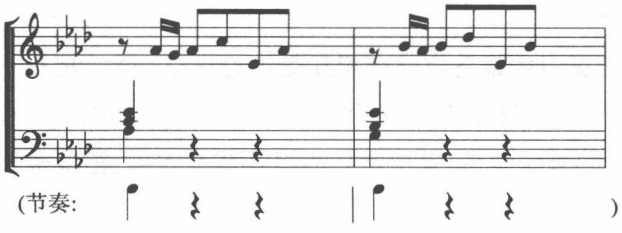
例 227(a)：



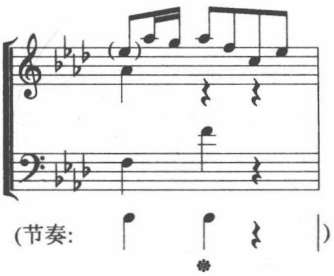
作为与它相对比的材料，以最简单的节奏方式开始：

① 一个四分音符和弦。

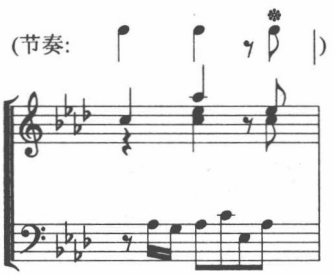
例 227(b)：



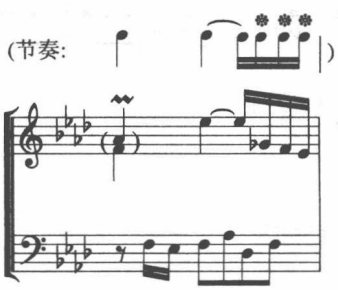
② 在上述节奏型中增加一个四分音符。



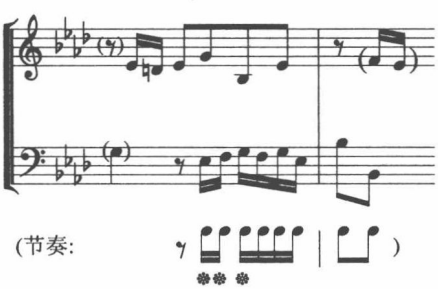
③ 再增加一个八分音符。



④ 出现三个十六分音符(时值)。

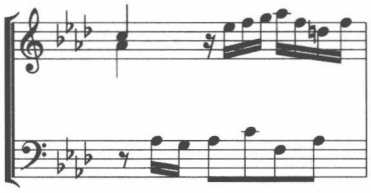


⑤ 将十六分音符增添到时值 (六个)。



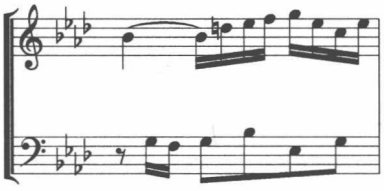
⑥ 进一步将十六分音符延伸到 (七个)。

(节奏:)



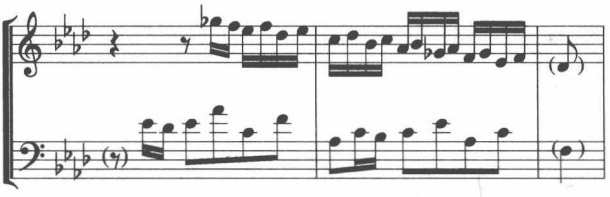
⑦ 将上述节奏与长时值音符连接起来。

(节奏:)



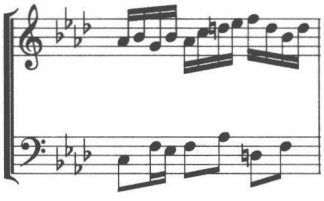
⑧ 将十六分音符进一步延伸。

(节奏:)——隐含节奏:

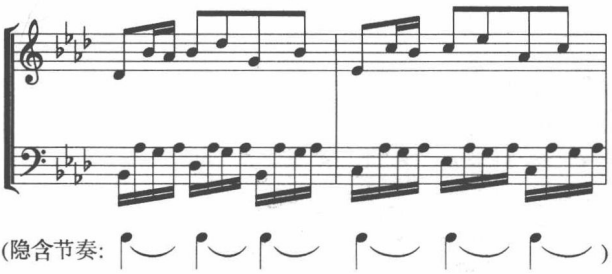


⑨ 将十六分音符填满所有节奏位置,但隐含 节奏。

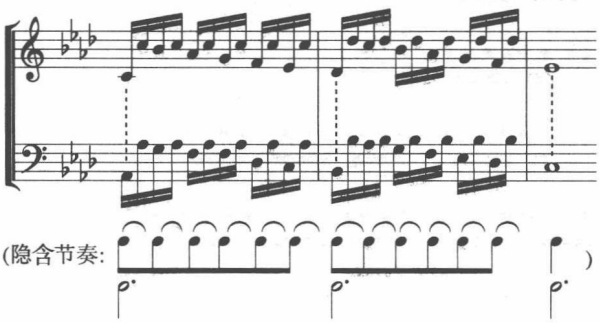
(隐含节奏:)



⑩ 将连续十六分音符的隐性节奏归纳为直率的 。



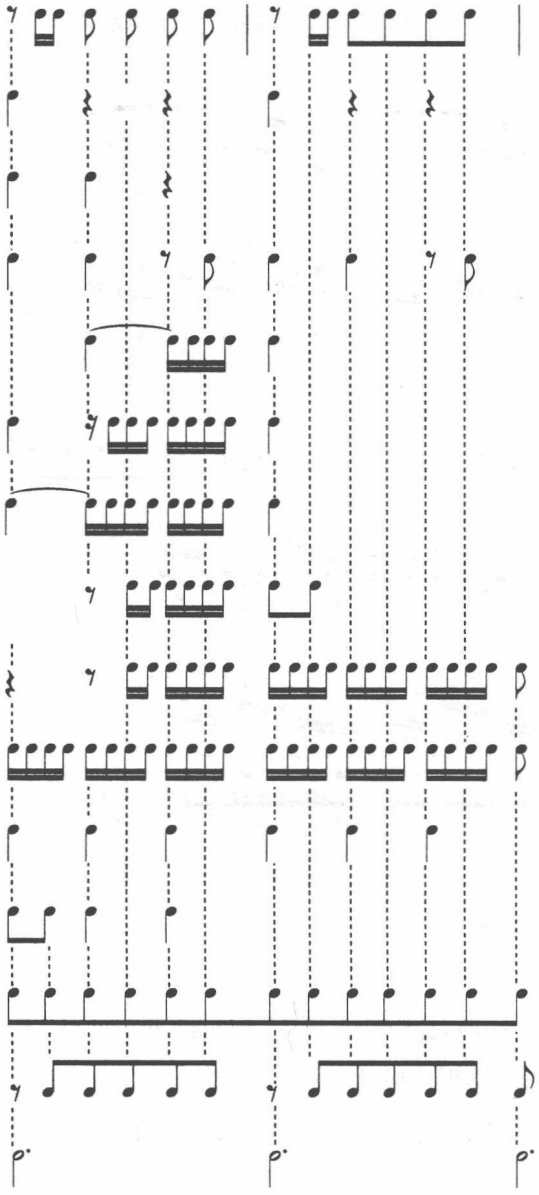
⑪ 再将十六分音符的隐性节奏密集为 和 。



以上十一个步聚,明确无误地由 1 小节一个节奏单位逐步密集到 1 小节十二节奏单位(连续十六分音符),再在连续十六分音符的节奏中,隐藏着更大等级的节奏单位,由每小节六个,扩大到每小节三个,最后出现每小节一个,与乐曲开端的节奏形成呼应。

将以上节奏发展过程用图表列出, 可更清晰地看出节奏密度的发展过程:

例 227(c)



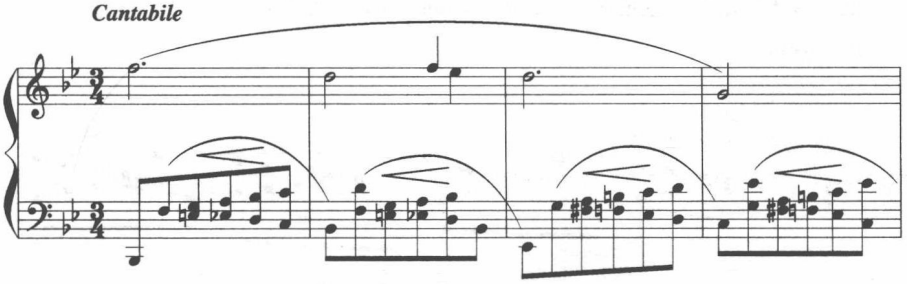
实例分析(二)

肖邦:《B♭大调前奏曲》(Op.28 No.21)

在此曲中，肖邦在第 1 小节的中间声部提出了两个相反方向的核心材料:大调音阶与半音阶。

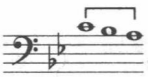
例 228(a)：

Cantabile

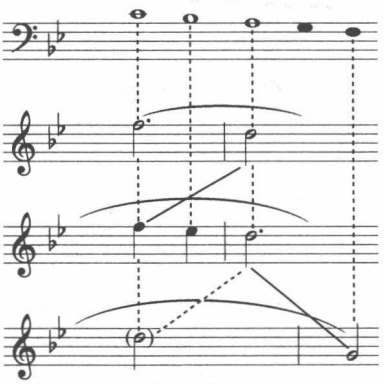


核心材料：① ②

逆行：

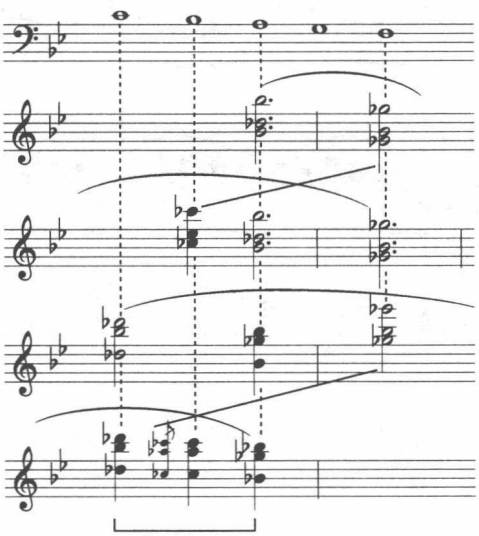
逆行的核心材料①的截段  ，形成主要旋律(A)的骨架：

例 228(b)：



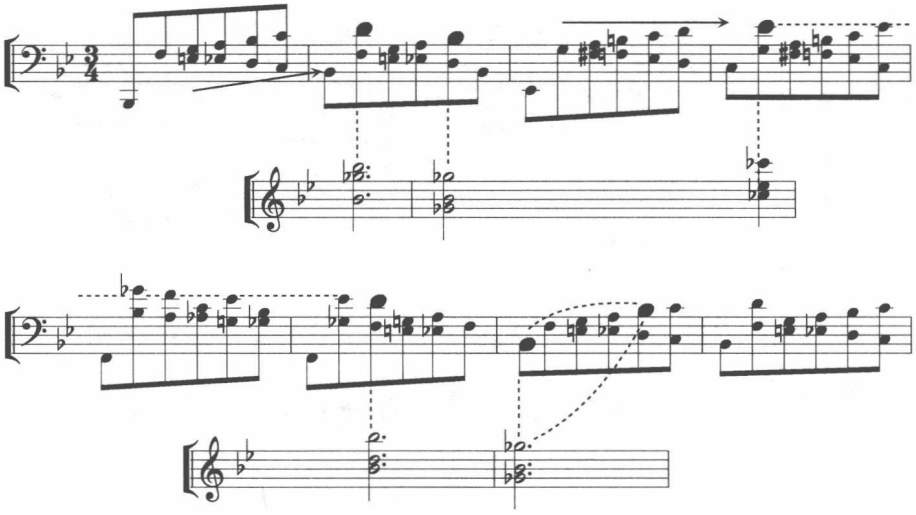
乐曲对比性中段(B)的主要旋律亦由此派生：

例 228(c)：



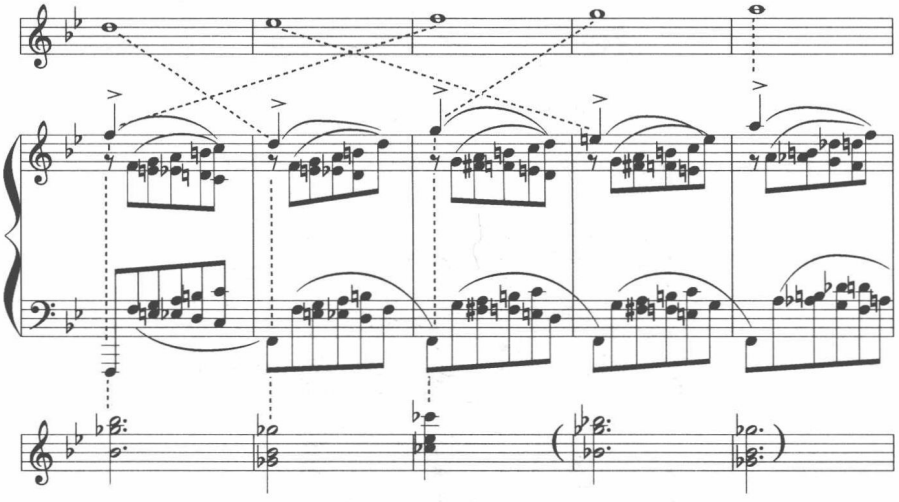
这一旋律线条更早隐藏在乐句(A)的“背景”之中：

例 228(d)：



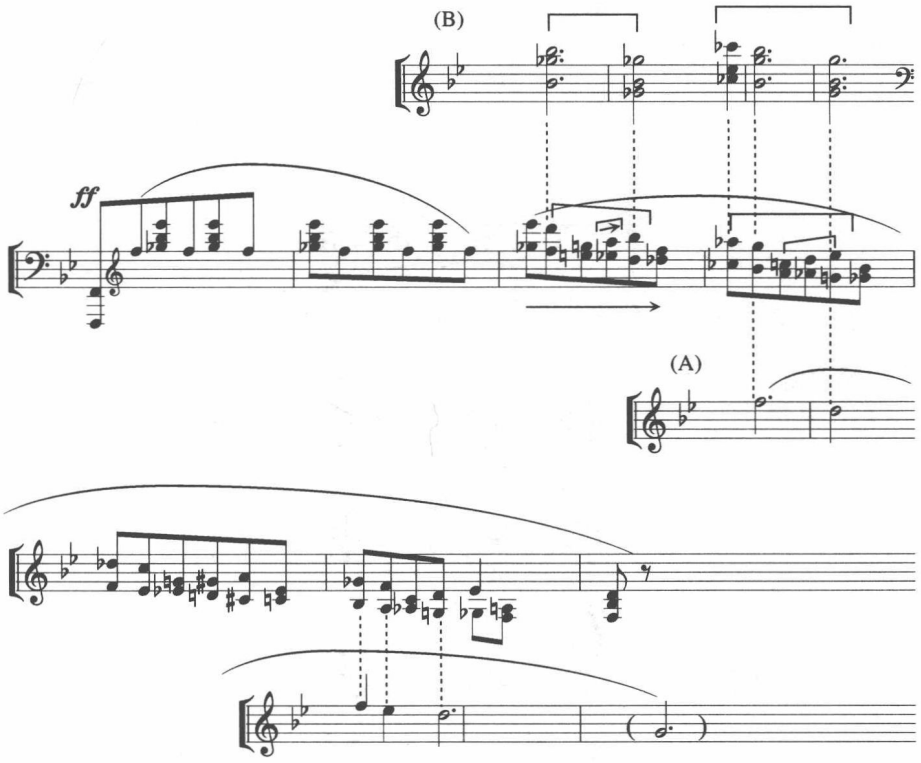
第 33 小节起是再现，但将 A 与 B 结合成一体：

例 228(e)：



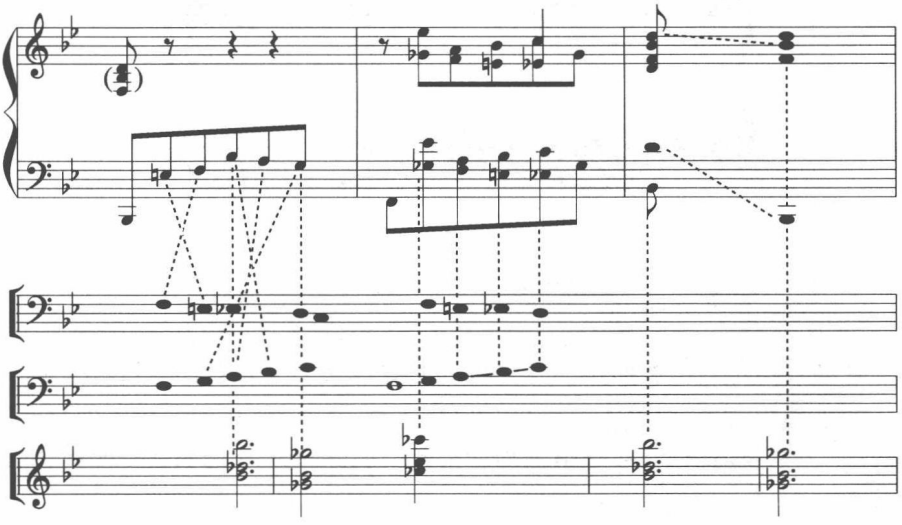
高潮的 39–45 小节，融合了上述所有材料，将核心材料①和②，旋律线条 A 与 B，悉数合为一体：

例 228(f)：

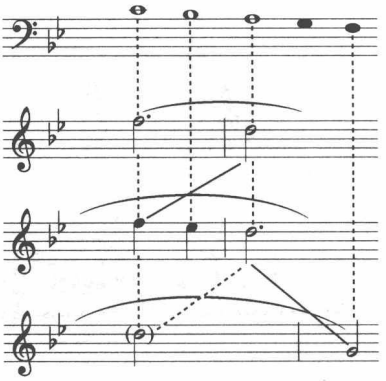


在 Coda 中，所有核心材料重新组合：

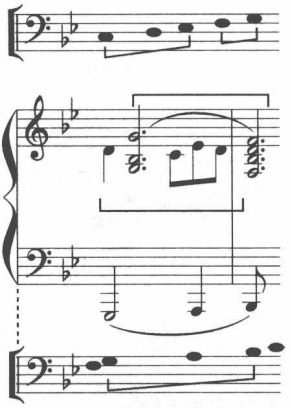
例 228(g)：



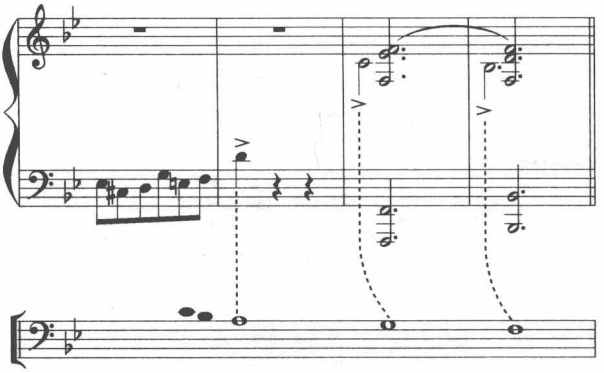
例 228(h)：



例 228(i)：



例 228(j)：



在这首短小的前奏曲中，肖邦极其巧妙地将两个相对比的核心材料作了不同处理：从核心材料①派生出对比性主题、高潮、结尾的九个不同材料，但因为“本是同根生”在变化中达到高度统一。而核心材料②则始终保持半音阶原样，成为贯穿全曲的恒定因素。

小　　结

对比材料派生型写法是种高级的思维运动。通过派生，音乐的丰富变化得到高度统一。运用此法写作需要精巧的设计。

第三节　结　合　型

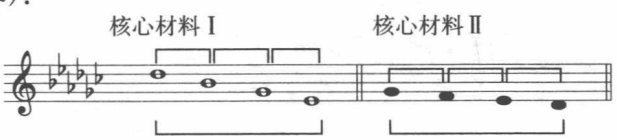
与派生型的两个核心材料一个固定另一个派生新材料不同，所谓“结合型”是指两个或更多核心材料各自向不同方向发生蜕变，演化出新的材料，它们相互之间又存在着某种联系，最终“合二而一”成为一个相互高度结合的统一体。结合型亦是相当高级的思维组合方式。它比前两种形态从表象看更具自由度，实质上却组织十分紧密。

实例分析(一)

德彪西：《前奏曲“亚麻色头发的女郎”》

此曲表象十分“传统”，“古典”。其相互对比的核心材料为小七和弦与四音伊奥尼亚音阶：

例 229(a)：

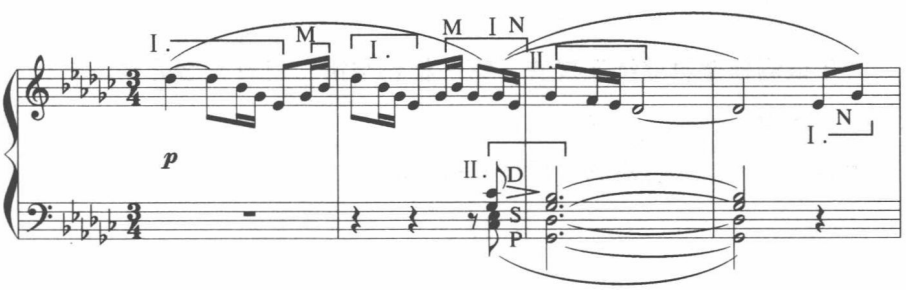


核心材料Ⅰ为三度间隔，带“小调”性，音幅小七度。

核心材料Ⅱ为二度间隔，呈“大调”性，音幅纯四度。

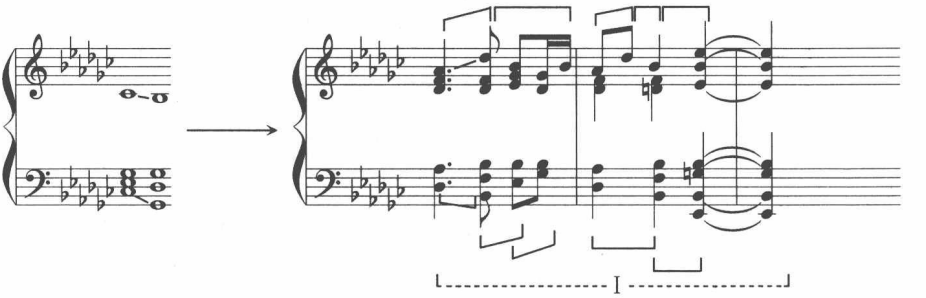
这两个材料在第一乐句内即以“本来面目”予以呈示：

例 229(b)：



由作为第一乐句背景和声形态转化为第二乐句的主体：

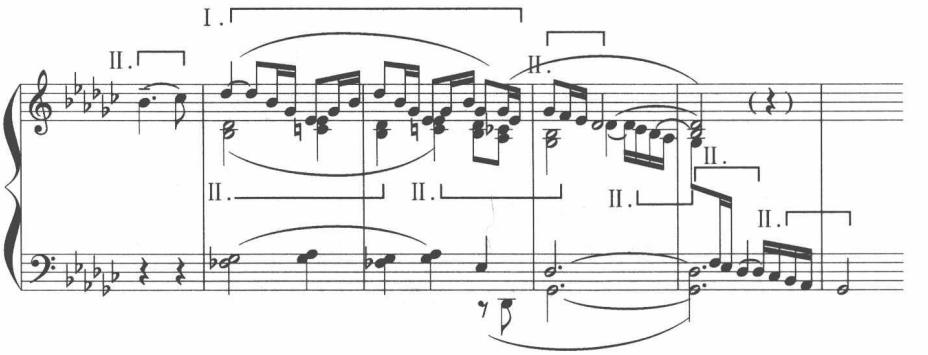
例 229(c)：



在两个核心材料之间，音程十分清楚：小三度、大三度、小七度属第一核心材料，大二度、小二度、纯四度属第二核心材料，各自表现出鲜明的性格特征。

第三乐句，两个材料巧妙地叠置在一起。曲调保持着第一乐句的分解小七和弦，和声却是扩大了的第二核心材料(四声音阶)：

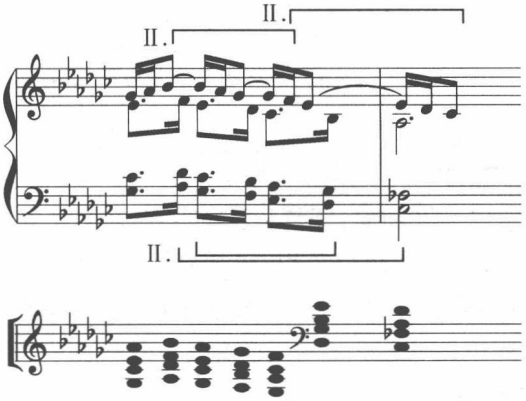
例 229(d)：



音乐以同样逻辑继续发展着。第一材料与第二材料先后分别以平行七和弦形态出现：

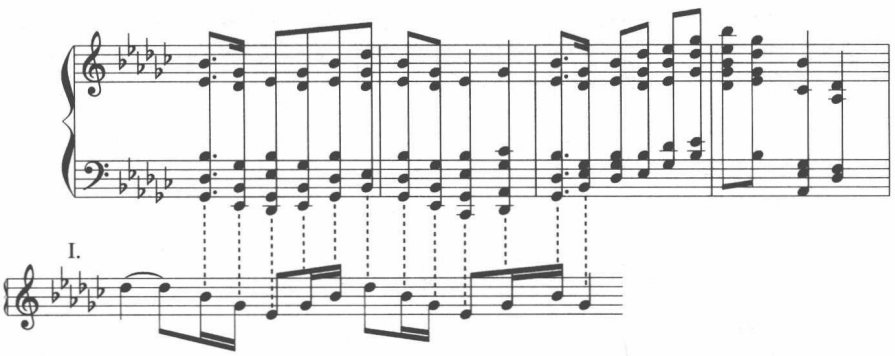
由第二材料(二度)构成的平行七和弦：

例 229(e)：



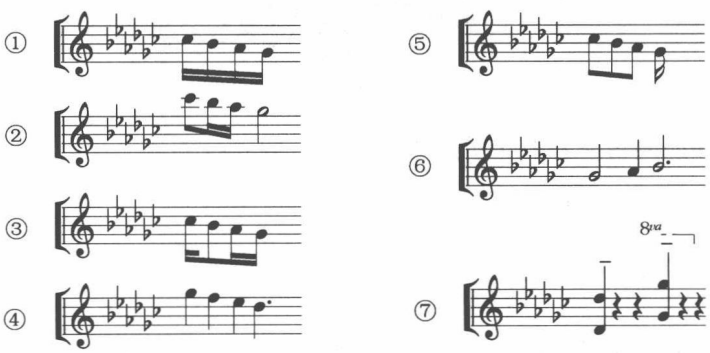
第一材料(三度)亦以同样方式构成平行七和弦：

例 229(f)：



第二材料又以各种不同比例的节奏状态出现：

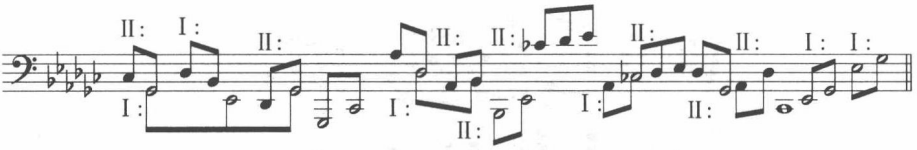
例 229(g)：



低音线条亦充满着来自两个核心材料(主要是核心材料 I)的进行，如同

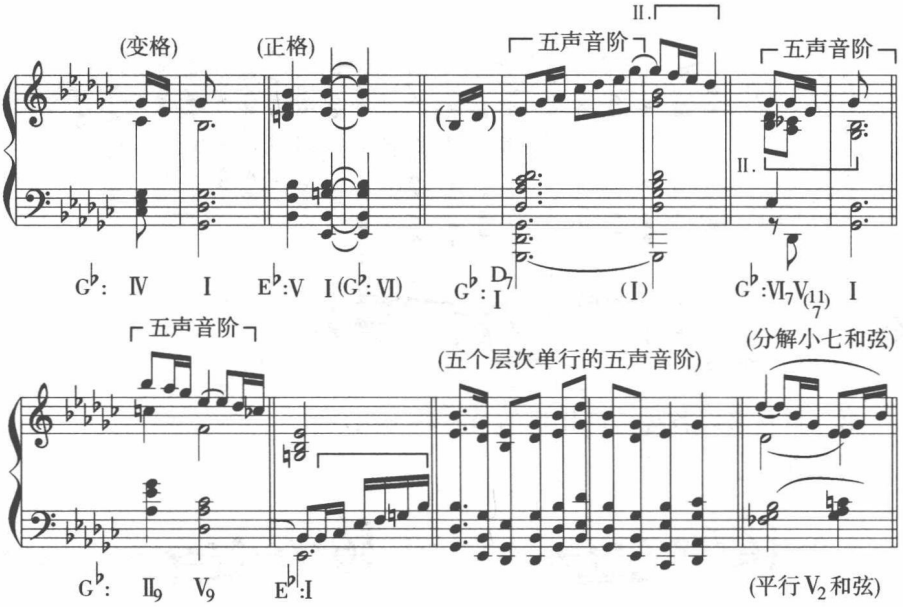
第一乐句的扩大：

例 229(h)：



由于第一材料以三度构成，顺理成章地构成三度叠置和弦，而第二材料则以二度构成，并含有四度进行特性，形成音阶与“属—主”(D–T)终止式亦属必然。而二者的结合，则产生了富有东方音调的五声音阶。这样，表现上相互冲突的具有不同风格特征的音响，在乐曲中获得同一性，相互融合，浑然一体，丝毫不留隙缝。

例 229(i)：



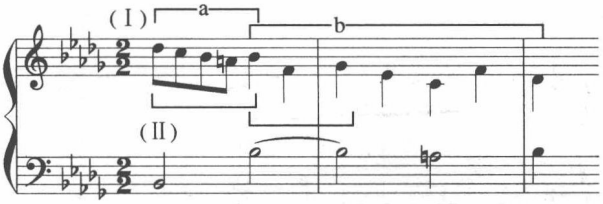
西方功能和声进行与东方五声音阶在此紧密结合为一体，其深层原因，在于贯彻两个核心材料的缘故。

实例分析(二)

巴赫：《B♭小调前奏曲与赋格》中的“前奏曲”(WTC.II/22 BWV 891)

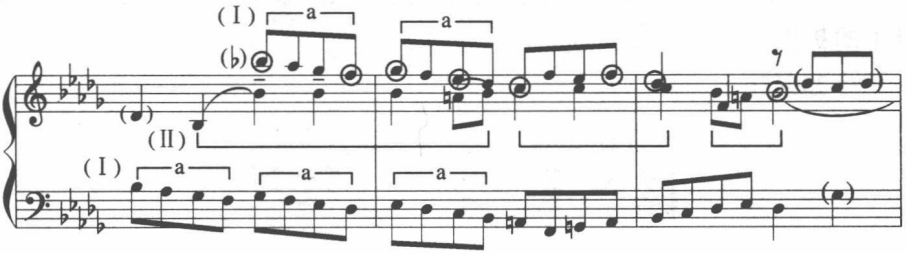
这首前奏曲的开端呈示了此曲最中心的两个核心材料：

例 230(a)：



在接着两个半小节内，这两个材料立即交换声部并派生出新的材料：

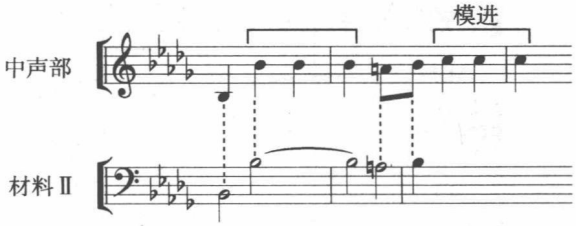
例 230(b)：



材料(Ⅰ)分为两部分，其中Ⅰb为Ⅰa的简略形式。

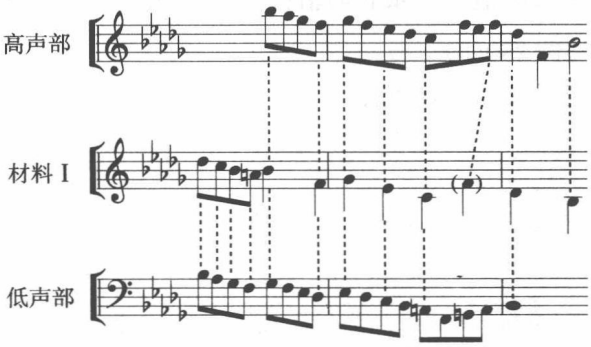
例 230(b)中，中声部为材料Ⅱ的变形：

例 230(c)：



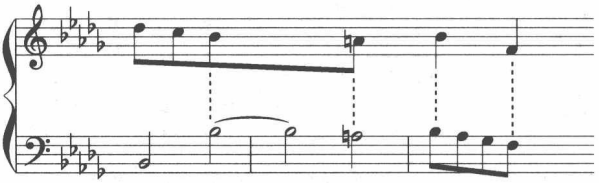
高声部与低声部分别是材料(Ⅰ)的变形：

例 230(d)：



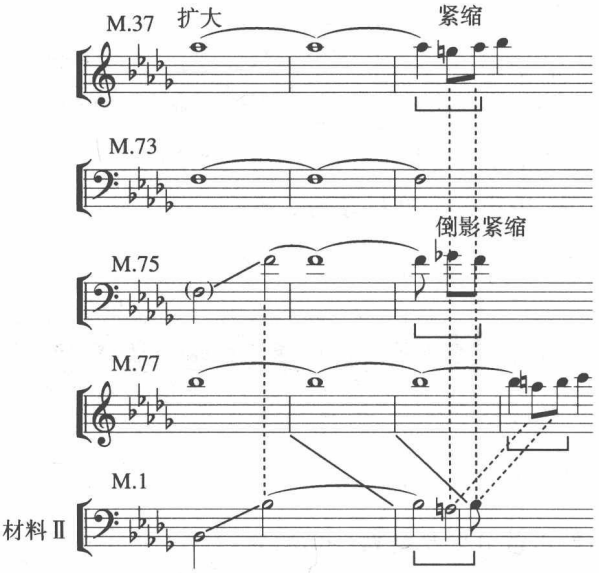
材料Ⅱ一方面是材料Ⅰ的扩大形态：

例 230(e)：



又是先后在 37-39、73-75、75-77、77-80 小节四次出现的长音符的装饰形态(下波音(𝄳))。尤其 75 小节的 F 长音符的切分节奏，应看作材料Ⅰ的扩大：

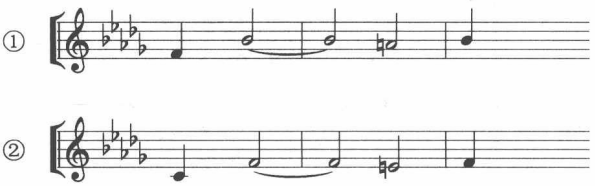
例 230(f)：

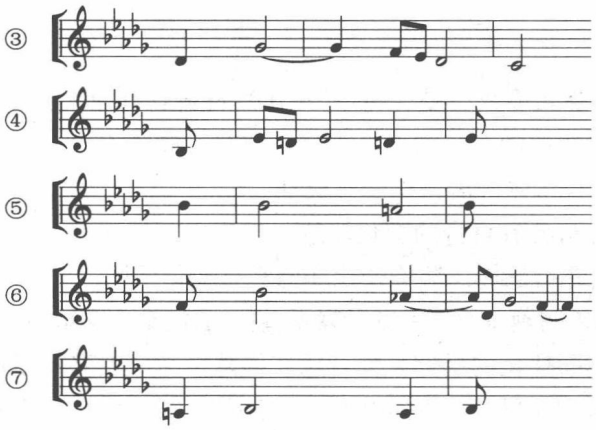


前奏曲的最短时值 𝅘𝅥𝅮 与最长时值(𝅝𝅝𝅝𝅝)之比为 1:26。全曲的节奏网络见 p.234 的例 230(h)。

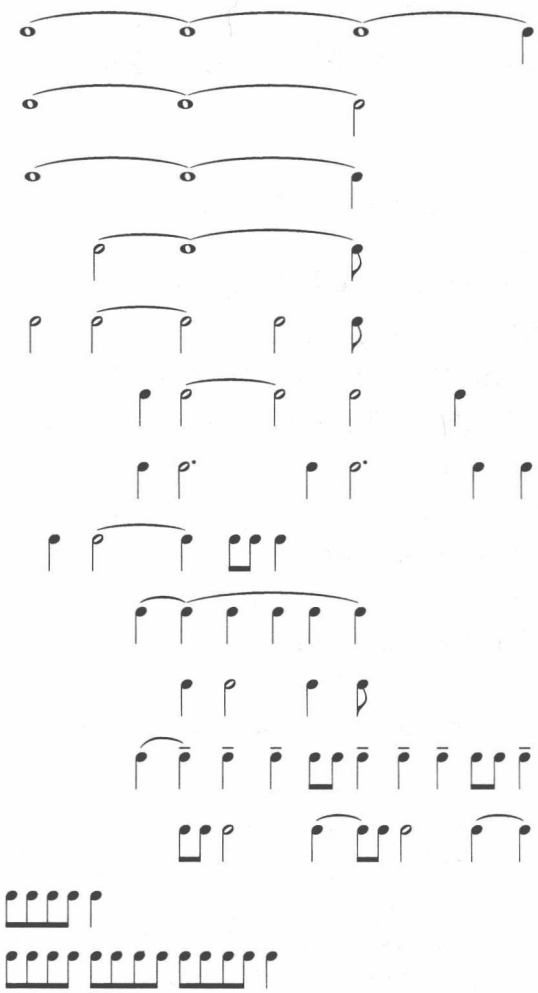
其中材料Ⅱ的紧缩形式还有：

例 230(g)：





230(h)



小　　结

从上述两例可看出，“结合型”的对比性材料具有如下特点：

1. 相互对比的两个或两个以上核心材料必须语汇十分凝炼，特点明确，具有广阔的延伸扩张发展衍生的可能性。

2. 两个材料各有自身的变化轨迹，派生出新的材料。变化方式既可扩大，亦可紧缩，亦可倒转。装饰变化亦为常见变化手段。

3. 两个核心材料本身应有某种联系，使二者的结合又可衍生出新的材料。

4. 这种不断变化的延伸，使音乐在铺陈敷衍中始终有集中统一的聚合力使不同音响、不同和声、不同节奏，甚至不同风格，皆可能有机地组织在一个统一的网络内。

核心材料的充分变化与结合，是对比性材料结合型写作方法的音乐发展动力之源，也是音乐在变化中求得高度统一的基础。

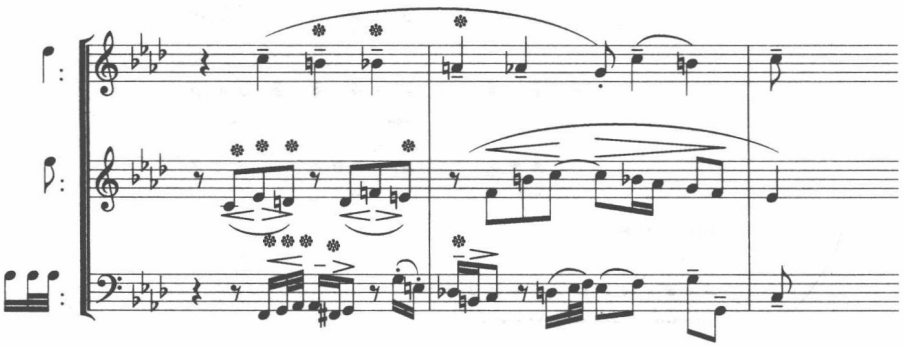
第四节　分　离　型

随着一首乐曲中的核心材料越多，相互越分离，独立性越强，其性格特征也越突出，内涵所指之指向亦越明确。

材料的分离性由其构造的各参数——音高构造、节奏构造、音色构造、组织构造等等的强烈的对比性及差别性所决定。这种由对比性材料之间高度独立、高度分离的构造，随着时代推移而不断发展。

早在巴赫时代，由几个具有不同节奏——时值特征的性格材料构成音乐组织正是相当多见的现象。创作于 1725 年左右的《F 小调三部创意曲》(第九首)是以三个不同时值性格特征的材料从头至尾相互转换而成。

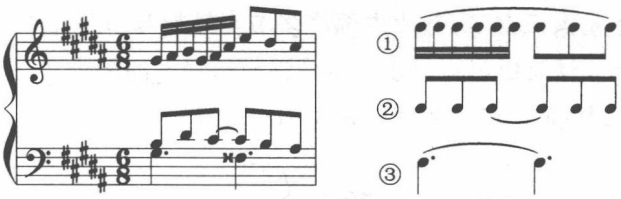
例 231：巴赫《F 小调三部创意曲》



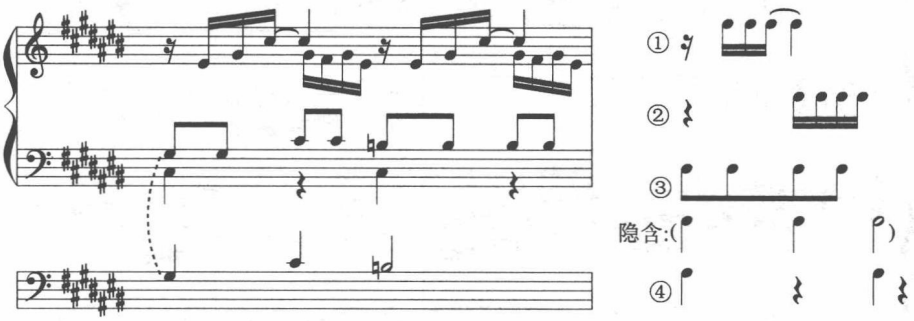
沉重而庄严的四分音符材料，歌唱而哀怨的八分音符材料，灵巧而精细的十六分音符(加三十二分音符)材料，性格清楚，泾渭分明，通过声部交换法则，贯穿始终。这是“分离型”写作的始作俑者。在密集的四拍一小节内出现全部十二音，亦是“十二音”之“始作俑”者罢！(例 231 中带✱号之音符为最早出现的十二音。)

在《平均律键盘曲集》中，具有分离型特征的前奏曲亦不乏其例。

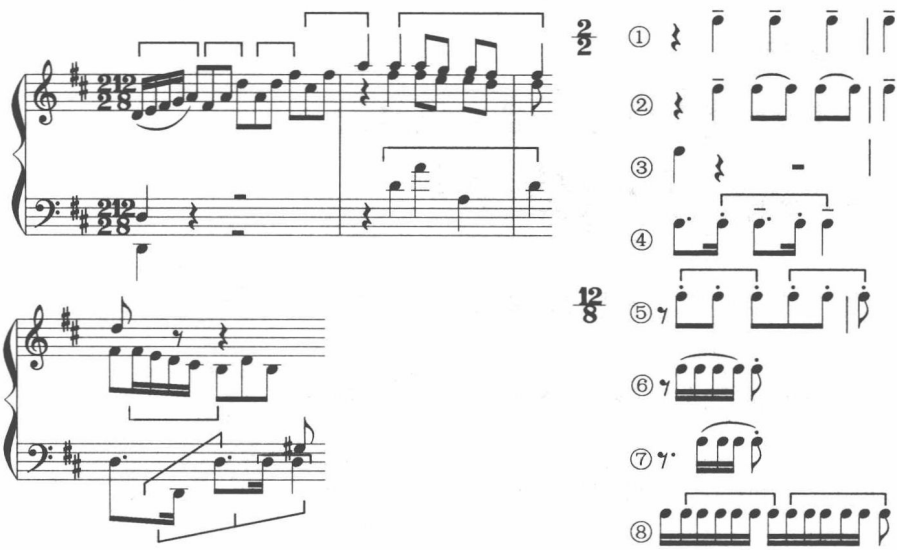
例 232：巴赫《G♯小调前奏曲》(WTC I/18，BWV 863)

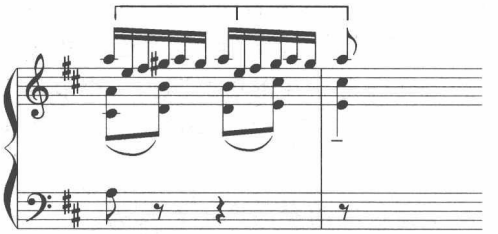


例 233：巴赫《C♯大调前奏曲》(WTC II/3，BWV 872)



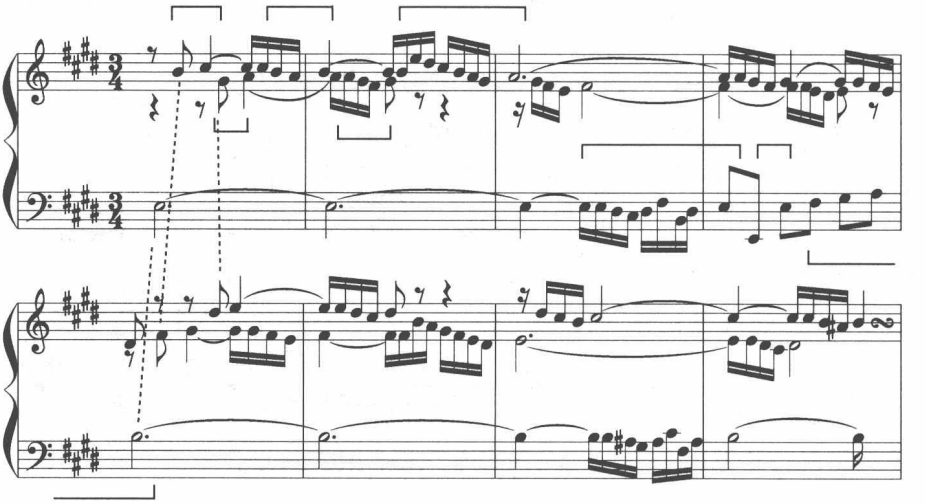
例 234：巴赫《D 大调前奏曲》(WTC II/5，BWV 874)





此前奏曲核心材料多至八个，分属两个不同节奏系统（二分割与三分割），在整体上是大三对二，造成内部许多节奏转换与节奏错位，每一材料的特性十分明确。这是巴洛克音乐中组合性材料最多的例子之一。

例 235：巴赫《E 大调前奏曲》(WTC II/9，BWV 878)



核心材料：

① 长音符：

② 主要材料：

③ 十六分音符，为材料②的装饰形式：

④ 八分音符，为材料②的扩大形式：

⑤ 十六分音符，为材料①和②的扩大装饰形式：

诸多形式归纳为三个基本的节奏特征：八分音符、十六分音符、长时值音符，代表三种基本的不同音乐性格：

♪ 果断有力，

♪ 委婉连绵，

♩ 持续稳定。

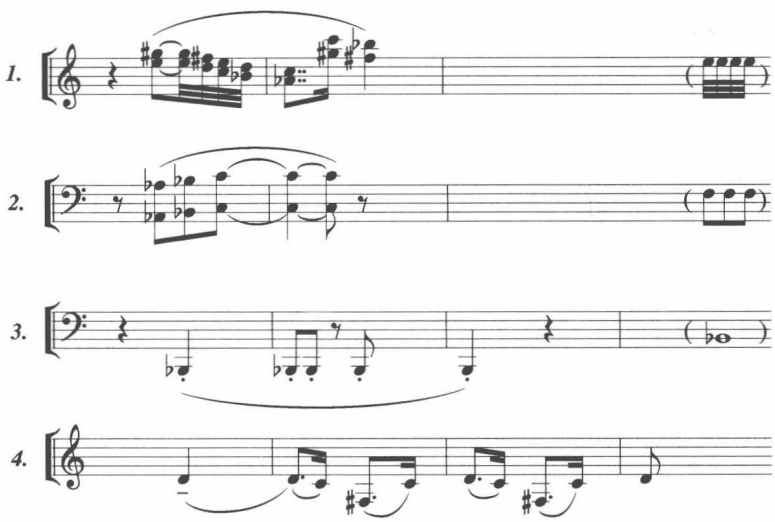
正是学习了巴赫这一思想，德彪西的音乐创作以此作为基本的组织手段，他的音乐经常由几个节奏上完全分离的独立形象组合为一个统一的意象整体。材料之间反差越大，其独立性越鲜明，特性亦越突出。

实例分析(一)

德彪西：前奏曲《帆》(第二首)

这首生动刻画了中国唐诗“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”(李白)意境的前奏曲使用了四个各自独立的核心材料：

例 236(a)：



这四个材料意象明确，特征清晰，各有明确指向：

材料 1：主体材料之一，状帆在微风中飘荡。节奏特征为三十二分音符。

材料 2：主体材料之二，状人孤寂的歌声。节奏特征为八分音符。

材料 3：背景材料之一，为低音持续音 B♭，贯彻全曲始终，是全曲的脊梁骨，有自身发展逻辑，状水的微波。

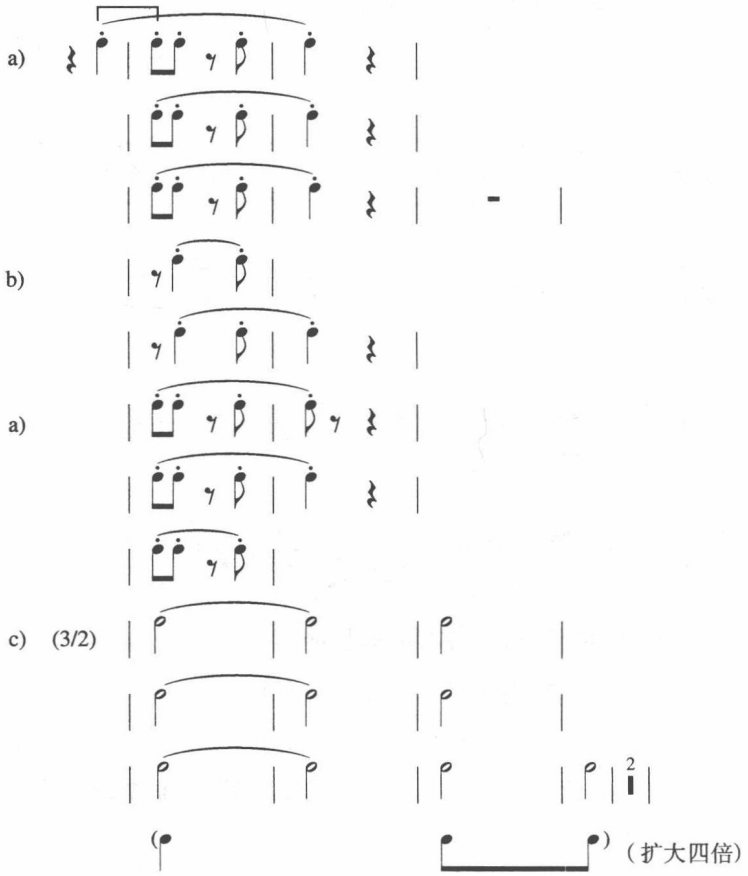
材料 4：背景材料之二，节奏特点为符点，后有新的演化发展，状水的摇晃涌动。

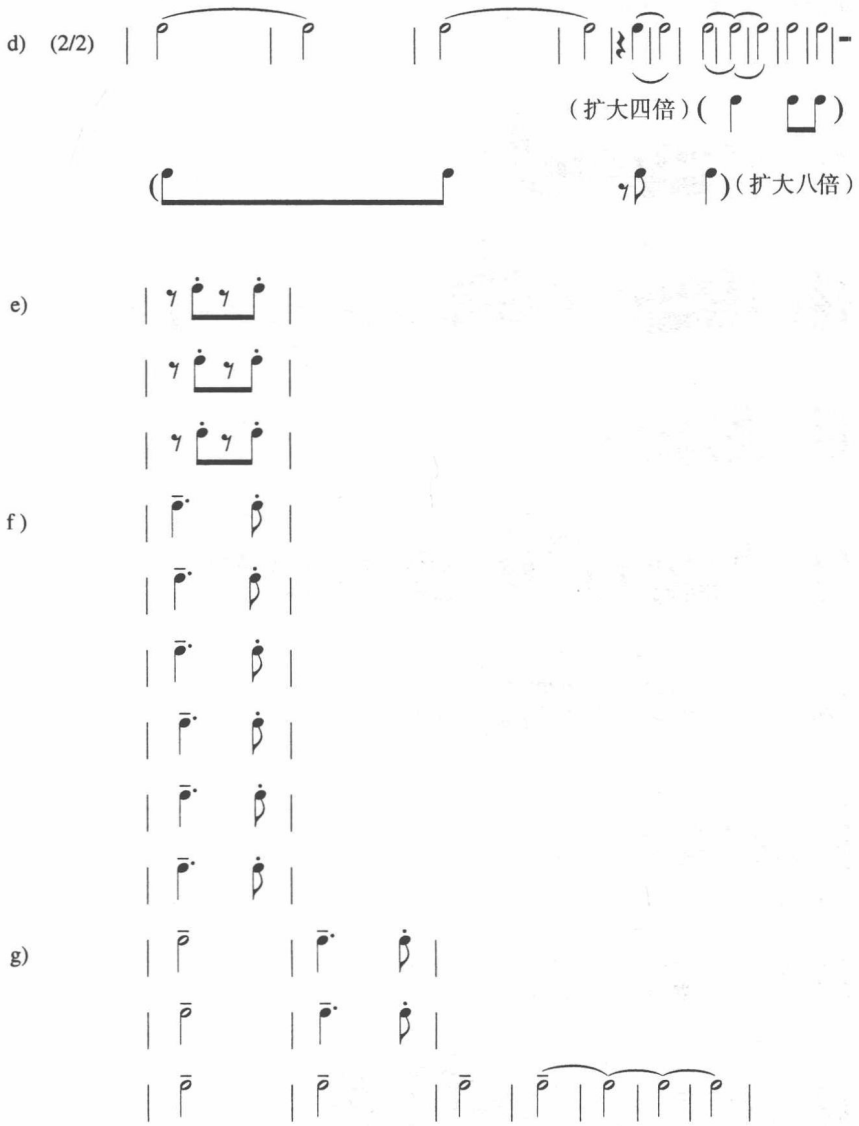
上述四个材料在全曲进行过程中有着各自的发展与变化，而它们又纵向组合为完整无缺的统一体，可见构思的精巧、技术之高明、组织之完善。

对整首乐曲起决定作用的是材料 3——低音持续音 B♭。这一贯穿全曲始终的音在这首前奏曲中是最最重要的。它的乐句表现为如下关系：以 a)为尺寸衡量，b)、e)、f)皆为其简略形式。c)为 a)首部的四倍扩大，d)为 a)的八倍与四倍扩大。g)为 f)的延伸。自始至终，节奏各种变形都由 a)演化而来：或缩小为更少音的简略形式，或扩大为长时值音符的大气息形式。这对于“上层建筑”的构架起着基础性的支撑作用，是乐曲核心中的核心。

例 236(b)：

核心材料 3 的全曲节奏发展图式

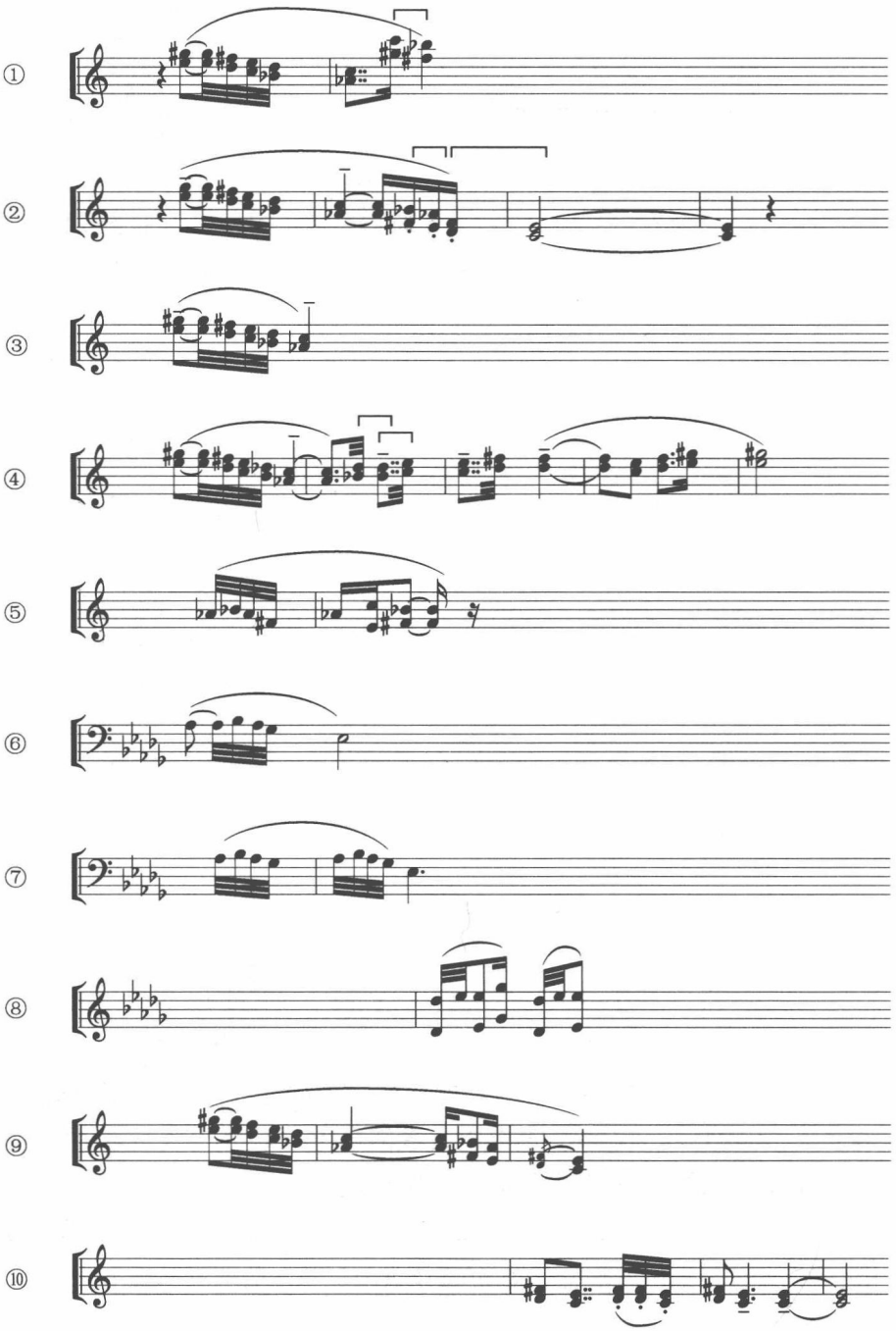




作为乐曲主要旋律材料之一(显性材料)的材料1,其发展采用缩短、增长等手法,其中①-④及⑨属同首尾的发展模式,⑨是②的节奏变形,③为紧缩,④为扩张,引伸出符点节奏形成⑩的节奏。

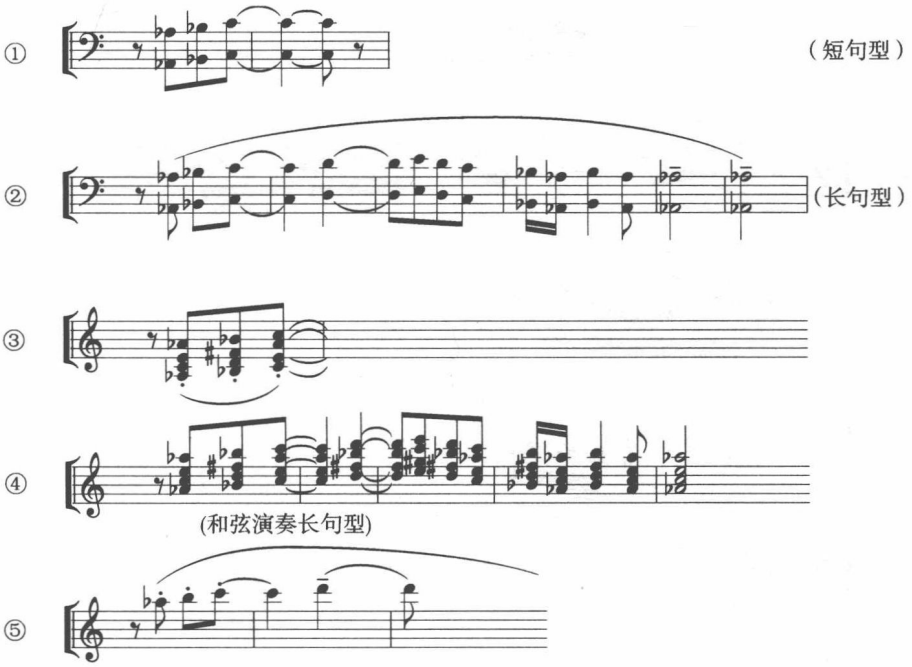
最有趣的是由①演变为⑤,但同属全音阶,再由⑤蜕变为五声音阶的⑥—⑧,将全音阶与五声音阶统一在 B♭持续音与材料 1 的节奏基础上。

例 236(c)：核心材料 1 的演变



材料 2 始终保持着初始乐句状态，一个短句，一个长句。在音区(低、中、高)、密度(八度、和弦、单音)上进行变化。

例 236(d)：材料 2 的变化方式



低音区为八度平行线条，中声区为全音阶四音和弦型线条，高音区为单音线条。

作为乐曲的背景材料，材料 4 经历了由简而繁的过程。乐曲由材料 1 开始，先由 1 与 3 组合，再 2 与 3 组合，1、2、3 组合，到 22 小节中声部长音 d^1 才引出材料 4。

材料 4 由符点开始，时值较长。速度较慢，音符较少，动荡较小(①)。逐渐演为十六分音符，再演变为十六分音符三连音，音符渐密，速度渐快，最终达到大幅度快速琶音式的“刮键”(glissando)效果，先出现五声音阶琶音，再变回全曲主调全音阶。短暂间插八分音符和弦后，回到快速全音阶结束。

例 236(e)：材料 4 的演变过程

②

③

④

⑤

⑥

⑦

前奏曲《帆》堪称精品杰作。此曲音响材料之少令人惊叹，因为全音阶只有六个音，况且全部音高关系为大二度。旋律是固定的，低音是固定的，几乎不存在变化的余地。但德彪西硬是在小小“螺蛳壳”里做起“大道场”，使音乐从头至尾浑然一体，充满意境，充满情趣，充满遐想。上述对各个材料的分解分析，可以从中窥见此曲成功的奥秘。

实例分析（二）

德彪西：前奏曲《月色满庭台》(第十九首)

这首前奏曲运用了众多音高材料，和声材料，节奏材料。按节奏形态分类，计有：

例 237(a)：

1. 低音长音符

2. 主要材料 (a)

3. 主要材料 (b)

4. 主要材料 (c)

5. 背景材料 (a)

6. 背景材料 (b)

7. 背景材料 (c)

8. 背景材料 (d)

9. 背景材料 (e)

10. 背景材料 (f)

11. 背景材料 (g)

在此曲中,德彪西采用的和声材料计有:

① 减七和弦

② 属七和弦,及其同族和弦:属九、属十一、属十三和弦。

③ 0,1,2,5 四音列,重复一次,构成八声音阶。

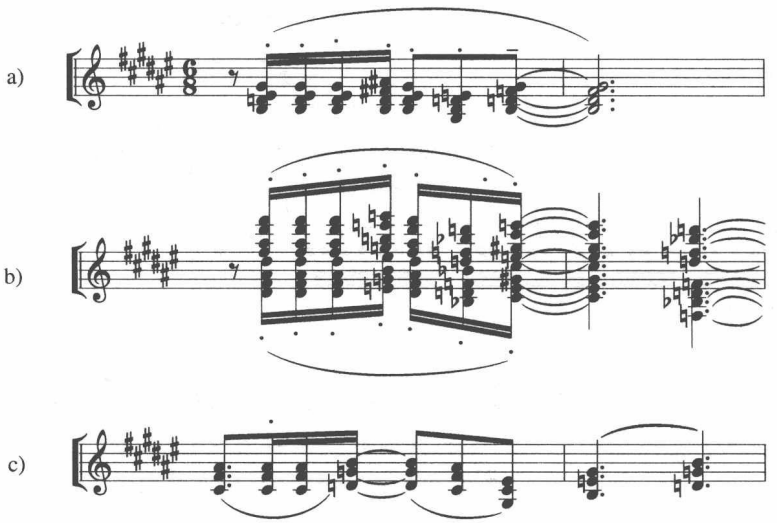
④ 三和弦(小三和弦及大三和弦)

⑤ 半减七和弦

⑥ 全音阶和弦。

平行和弦是和声进行一大特点。各类和弦均可能构成平行进行。例如,主要材料 a 的三次平行采用不同和弦结构。a)为七和弦(减七与属七)平行;b)为小三和弦为主附带个别大三和弦;c)大三和弦为主附带个别小三和弦。

例 237(b):

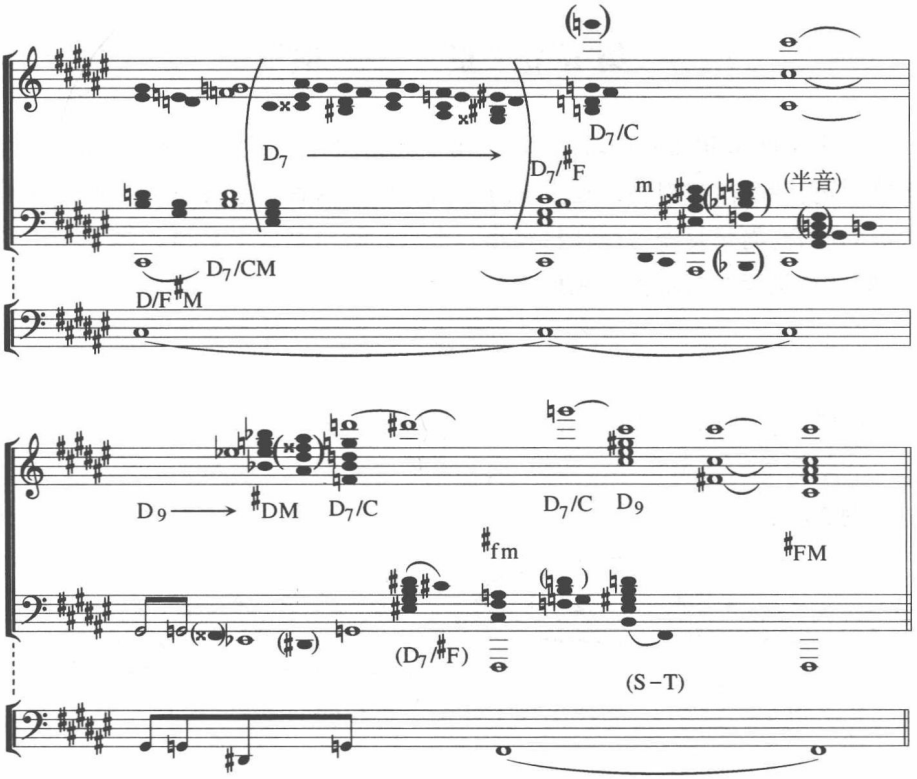


乐曲织体华丽,层次繁多,音响新颖,但骨子里却十分传统。音响的新鲜感来自 $F^{\sharp}$ 与 $C^{\natural}$ 的三全音轴心。将两个相隔三全音的和弦复合在一起,形成所谓"黑白键"和弦。三全音轴心又与全音阶暗合,属七和弦与全音阶又只差一个音(只需升高或降低五度音即为全音阶和弦),故传统大小调和声与全音阶和声在此得以统一。

乐曲的调性十分稳定,从头至尾是一个 $F^{\sharp}$ 大调属 $D(C^{\sharp})\rightarrow$ 主 $T(F^{\sharp})$ 的进行。

高声部(最高音区)的持续音(从 $g^{\natural}\rightarrow C^{\sharp}$ 的三全音开始,随后始终围绕 $F^{\sharp}$ 的属音 $C^{\sharp}$ 进行,略加修饰,最后出现 $G^{\natural}\rightarrow C^{\sharp}$ 的三全音,强调了三全音轴心($D_7/CM\rightarrow D_7/F^{\sharp}M$)。

例 237(c)



这是一首典型的外繁内简的杰作。

小　　结

对比材料分离型的写作方法要掌握以下要点：

1. 每个材料要个性鲜明，形象确定，一目了然。

2. 材料之间在节奏上必须有大的分别，寻找不同的基础节奏单位。

3. 每个材料之间节奏要交错组合，不能整齐，要能形成复合节奏。

4. 运用调式、和弦、和声、音区、力度、演奏法等各种外在的与内在的表现手段使各个材料功能分离。

5. 材料要分离，组合要紧密。要抓住某种贯穿性因素(如持续音，调性等)使离散的材料凝聚起来。

6. 材料本身要有个合乎逻辑的发展、演变、派生的过程。在统一中寻求变化，在变化中控制统一。

第五节　贯　一　型

几个不同乐句或不同段落，分别用不同材料构成，用一个统一因素自始至终贯通，将不同材料组织在一个统一过程中。这种形态并不强调不同材料的纵向组合，而只是将对比性材料在一个核心材料基础上贯通一体，是为“贯一型”。这是相对简单的组织形态。

实例分析(一)

德彪西：《雪花飞舞》(《儿童园地》之四)

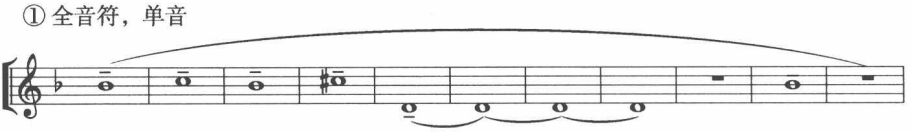
一个简单的弗里几亚四音组，成为贯通全曲的核心材料。

例 238(a)：

在这恒定的背景上，旋律出现了性格各不相同的乐句：

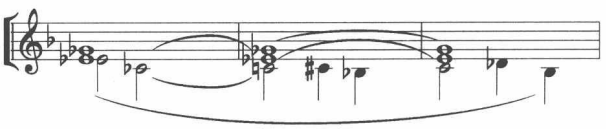
例 238(b)：

① 全音符，单音

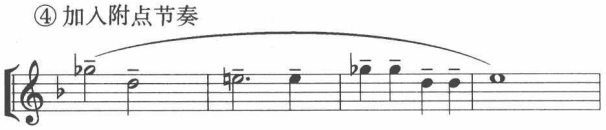


② 二分音符，三和弦平行

③ 加入四分音符

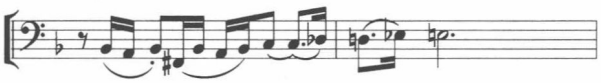


④ 加入附点节奏



⑤ 三连音重复音

⑥ 十六分音符

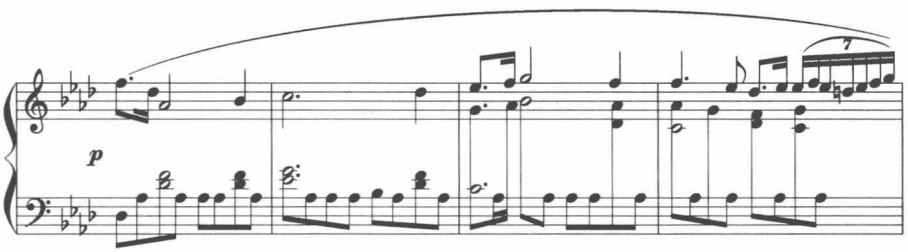


六个不同形象、不同节奏、不同材料、不同性格的乐句，逐渐运动起来，在同一背景材料基础上得到贯一。这是对比乐句之间的贯一。

实例分析(二)

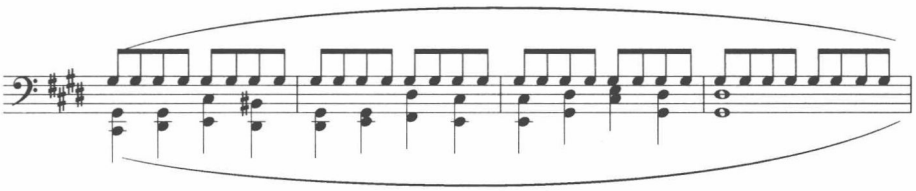
肖邦：《D♭大调前奏曲》(Op.28 No.15)

例 239(a)：



一个甜蜜的安宁的平静的大调的段落。

例 239(b)：



一个阴暗的沉重的恐怖的小调的段落。

两个完全性格相反的段落依靠一个不间断的八分音符属持续重复音 A♭—G♯(等音转换)贯通为一体：

例 239(c)：

这是对比性段落之间的贯一。

这首前奏曲处于整套《二十四首前奏曲》的中心，也是整部作品中唯一一首将同主音大小调放在一首乐曲内的。因此，肖邦使用 $A^{\flat}$($G^{\sharp}$)统一全曲是有意所为。

小　　结

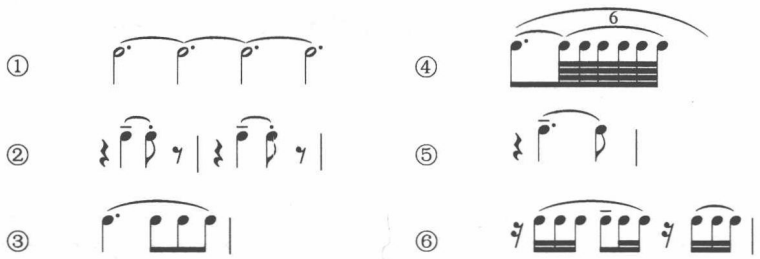
对比材料贯一型写作着眼于横向(过程)不同性格对比的乐句或段落间的统一。音型的重复或持续音(和弦)的坚持是有效的贯一手段。

在“前奏曲写作”这一编中论及的所有写作技术与组织原则，对于创作其他体裁的小曲，如狂想曲、幻想曲、随想曲、无词歌、间奏曲、即兴曲，以及各类标题性器乐小曲都是有效的。做好每章的习题有十分重要的意义，可在掌握旋律、背景、低音、和弦、和声、调性、调式、节奏、层次等各方面在材料上取得变化与统一，达到组织上的完美。

习题三十二

运用下列节奏材料写作前奏曲各一首。

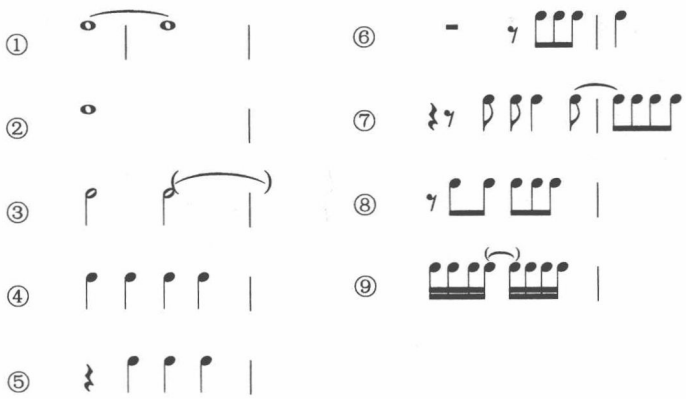
1. 3/4 拍



2. 2/4 拍

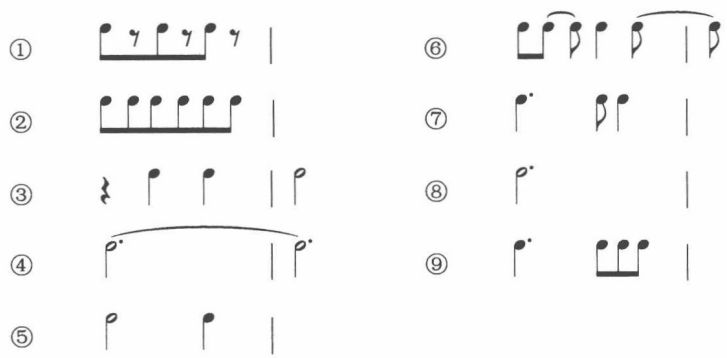
3. 2/4 拍

4. 4/4 拍

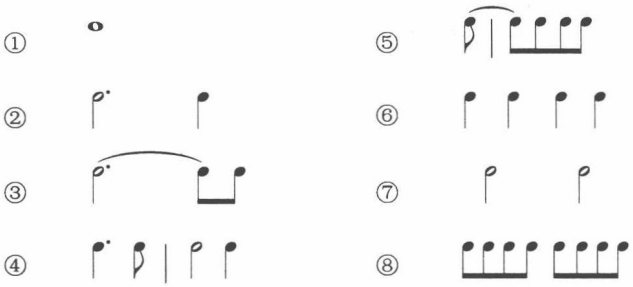


5. 6/4 拍

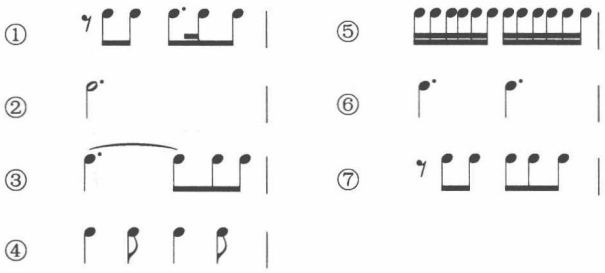
6. 3/4 拍



7. 2/2 拍



8. 6/8 拍



第六编

歌曲写作

第十四章　为独唱歌曲写作

歌唱，是人类用声音表述内心情感的最直接方式。与器乐曲相比较，歌曲具有更强的社会教化作用、功利作用、宣传作用、审美作用，因而具有更广泛的普及性与影响力。

中国文学中的诗歌，从诗经、楚辞、乐府到唐诗、宋词、元曲，无一不是歌曲之词，随着时代推移，音乐佚亡，歌词尚存。凡词皆可歌可咏，应当说，中国文学史中的半壁江山存在于中国音乐史中。

时至今日，歌唱仍是广大民众接触音乐的最广阔之范畴。从事实看，不论“艺术歌曲”还是“通俗歌曲”，本无绝对界线，只有好歌与坏歌，并无贵贱高低之分。好的通俗歌曲为亿万人传唱，必有其吸引人之魅力。再自称“高雅”、“严肃”的“艺术歌曲”，束之高阁，无人问津，也不是“曲高”之表现。其实，舒伯特的一些“艺术歌曲”如《菩提树》、《小夜曲》之类，何尝不是19世纪奥地利的“通俗歌曲”呢？巴赫最“高雅”“严肃”的大作《哥德堡变奏曲》的最后一个变奏还嵌入了两首当时的流行歌曲曲调呢。

因此，在本章“歌曲写作”内，不按歌曲性质，如抒情歌曲、艺术歌曲、流行歌曲、群众歌曲、影视歌曲等等分类，而仅按照歌曲体裁的不同写作分类。

第一节　词曲关系

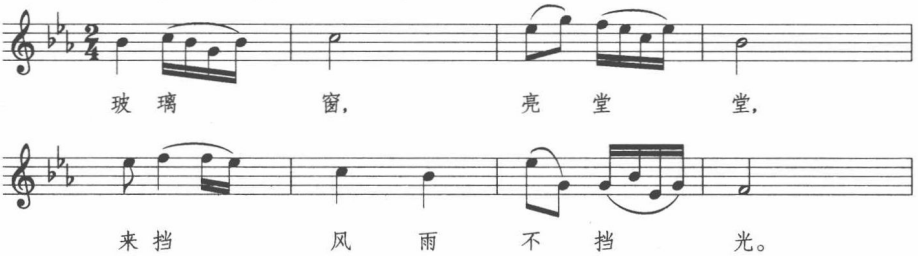
为歌词谱曲首先要处理好词曲关系。任何国家的歌曲发源之源头——民歌，都从口传心授代代相传而逐步形成的。所以，任何国家的民歌都与该民族的母语音韵特征有着千丝万缕的联系。在多民族国家如我国，各民族语言不尽相同自然形成歌曲声调不同，即使同为汉民族，由于地域博大，各地方言之差别对各地域民歌音调之差异亦有决定性影响。

汉语中的“四声”、“平仄”，极具音乐性。把歌词声调略为夸张地朗诵，可“吟诵”出曲调来。事实上，宋词、元曲一类，均需词与曲在四声平仄上高度一

致吻合，方能词曲合一。

例240《玻璃窗》(郑成义词，丁善德曲)词曲关系乃按普通话处理。如“窗(平声–)，“亮堂堂”(去上、∨)，“不”(去声、)等，都与曲调吻合一致。

例240：《玻璃窗》(郑成义词，丁善德曲)

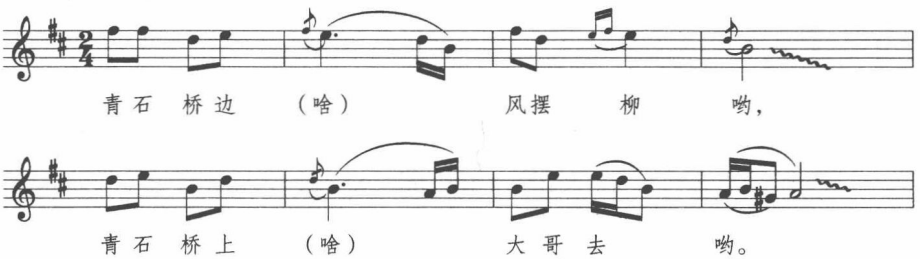


例241《茶山新歌》(梁上泉词，铁珊曲)则带有明显的湖南口音，如“烧茶”一词，普通话为“阴平阳平”(-/)，湖南话则为“阴平上声”(-∨)，“茶叶清”三字亦为湖南腔：

例241：《茶山新歌》(梁上泉词，铁珊曲)

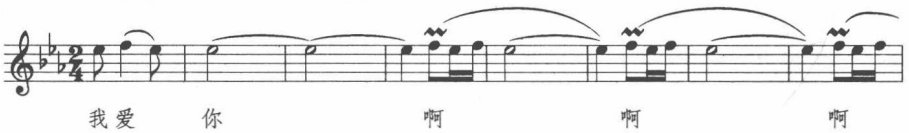
例242则带有鲜明四川口音特征，如“桥边”、“青石桥上”、“大哥”、“去哟”等词，皆与普通话四声相背。

例242：四川民歌《青石桥》(陈霄整理)



衬词的使用可大大增加音乐的情趣。如上例中的“啥”、“哟”，极具川韵。衬词还有形象色彩与情感色彩，地方色彩与氛围色彩，是处理词曲关系中不可或缺之因素。

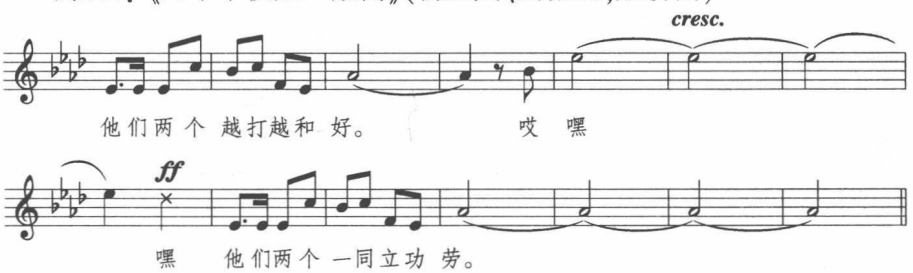
例243：《克拉玛依之歌》(吕远词曲)



连续四个高音长音虚词“啊”，凸现出对克拉玛依油田的热爱、颂扬、赞美之情。

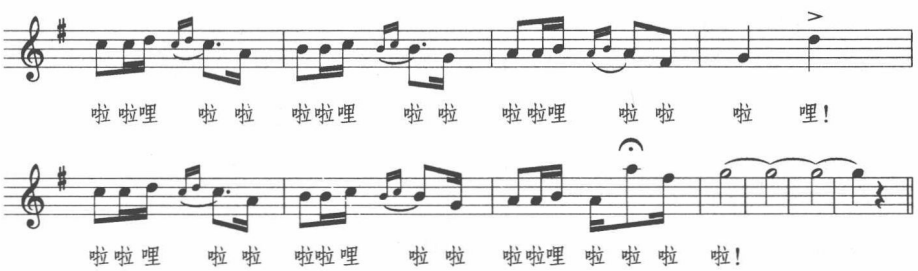
例244《两个小伙儿一般高》(杨元其、刘薇词，晨耕曲)运用衬词“哎嘿，嘿！”把新入伍的哥儿俩共同练兵。一同立功描绘得栩栩如生，部队气氛浓郁：

例244：《两个小伙儿一般高》(杨元其、刘薇词，晨耕曲)



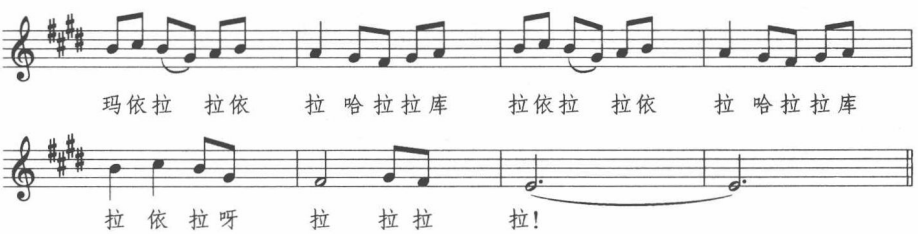
石夫的《牧马之歌》则使用了“啦哩啦哩啦”大量虚词，不但突出了天山脚下牧民的乐观豪爽，而且将牧马的乐观欢畅情绪表现得淋漓尽致。

例245：《牧马之歌》(石夫曲)



新疆哈萨克民歌《玛依拉》生动描绘哈萨克姑娘天真活泼、美丽开朗的气质。歌词译成汉语后，在最后一段保留了哈萨克族语音，极具风韵情趣。

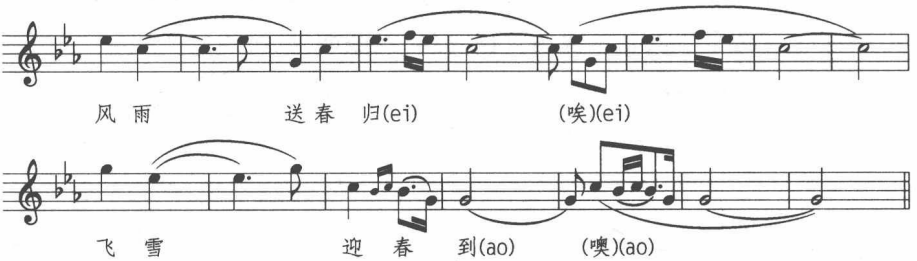
例246：哈萨克民歌《玛依拉》



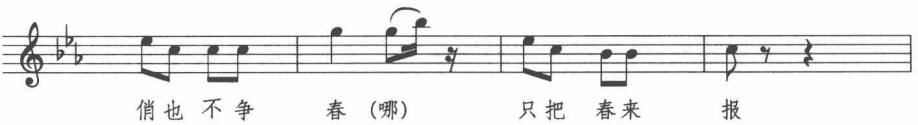
词曲之间疏密关系对运腔节奏及歌曲性格影响极大。一字一音者促，一字多音者缓。如果一个字运行很长的乐句，则在转弯抹角的部分体现音乐的韵味隽永。

李劫夫谱毛泽东词《卜算子·咏梅》首句“风雨送春归，飞雪迎春到”仿吟词态，用长句运腔。衬词“唉”为“归”字余韵。而下阙首句“俏也不争春，只把春来报”，则从词意出发，用短促乐句一字一音相配，形成对比。

例247(a)：《卜算子·咏梅》(李劫夫曲)



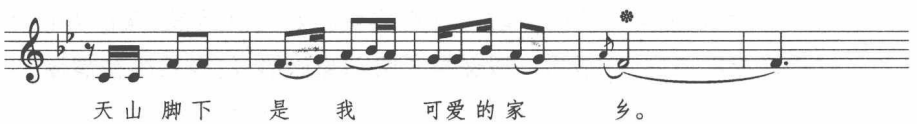
例247(b)



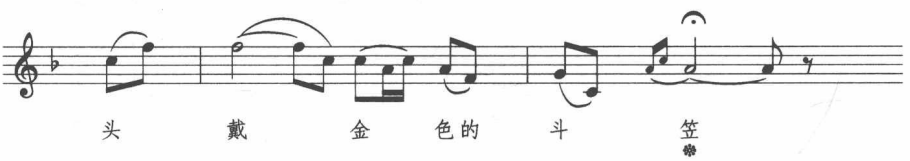
对比例247(a)与(b)的衬字，例(a)中的“唉”是“归”字韵母“ei”的余音回绕，“噢”是“到”字韵母“ao”之继续延伸，使乐句延绵不绝。例(b)中，“哪”是情绪性衬字，富有湖南风味，亦充满活泼的生命力。两者是不同的。

句尾长音或许是汉语歌曲的特征之一。一般的句末长音，将句子的末字放在长时值音符上，如：

例248(a)：《怀念战友》(赵心水、雷振邦词，雷振邦曲)



例248(b)：《海上女民兵》(巍石词，魏群、傅晶曲)



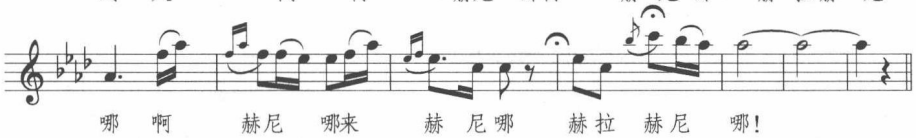
例248(c)：《情深谊长》(毛印泉词，臧东升曲)

若使用得当，处理巧妙，这一普遍性的法则可产生不寻常的效果。在《谁不说俺家乡好》中，句末“绕山间”采用非常规的词曲组合，产生了特殊韵味。

例249：《谁不说俺家乡好》(吕其明、肖培珩词曲)

高潮点一般用高音区长音处理。

例250：《乌苏里江》(王双印、乌白辛词，汪云才曲)



在“唱”字与“赫”字上，均用任意延长的高音达到高点。

这是常规的做法，也有例外。例251则从高点往下去，第一句就是高点，越来越降低。

例251：《在那遥远的地方》

小　　结

处理好词曲之间的关系，是学好歌曲的第一层次大问题。要注意音节的分句与歌词分句的一致性，长音符的位置要符合句造。词语声调应作为谱曲旋律走向的参考。虽然并不一定每个字的声调(四声)与旋律方向一致，但应尽可能一致，并竭力避免“反调”，如：上声字用下行大跳，去声字用上行音调等等都可能造成反义。衬词、虚词的使用可极大增加旋律情趣，增加活力，凸显地方色彩。歌曲的旋幅不能太大，一般以十度为宜，不要超过十二度。高点需充分准备，乐句要有高点，全曲要有高潮。突出全曲的高潮点，将曲意发挥得淋漓尽致。低点也要有目标，高点低点之间要有机运动，不宜过多地徘徊缠绕。旋法要曲直相宜，节奏要疏密相间。形象要鲜明相见，韵味要自然相适。

第二节　歌曲与伴奏的关系

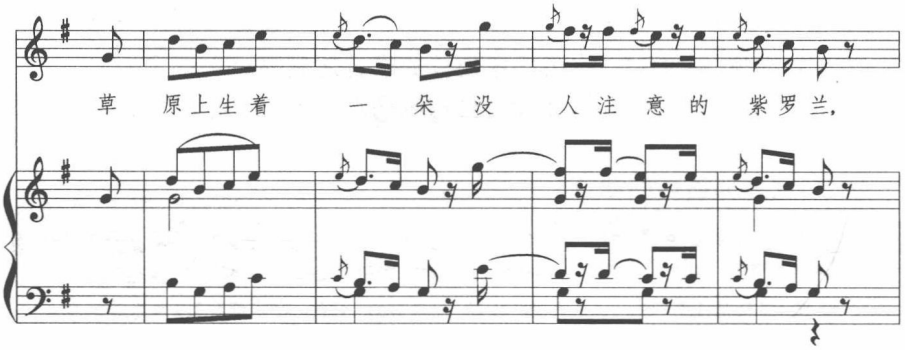
写作歌曲的第二层次大问题是处理好歌曲与伴奏的关系。伴奏不仅仅是一般意义上的“伴随”或“陪衬”，随着伴奏层次重要性的提升，伴奏对于歌曲形象的塑造也越发重要。

1. 重叠型

伴奏中旋律声部自始至终伴随重叠歌曲旋律，是歌曲与伴奏关系中的最初级形式。自然，以这种方式写作的歌曲并不意味着水平不高。这只说明伴奏形态的初级，而与音乐质量无关。

事实上，许多大师都曾运用此法写作。

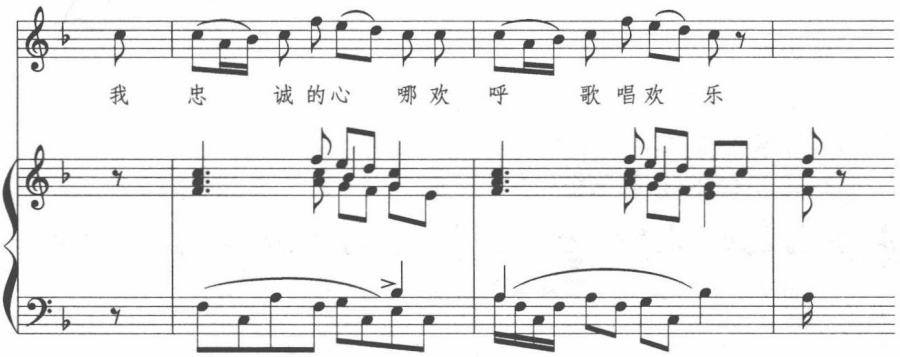
例252：《紫罗兰》(歌德词，莫扎特曲)



这是伴奏与曲调同度完全重复的例子。

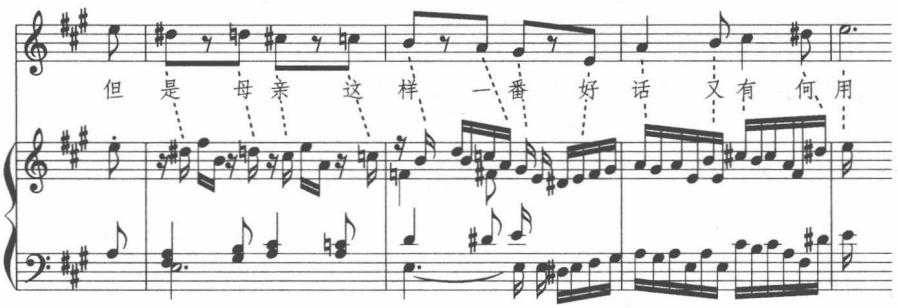
下例是局部不完全重复的例子：

例253：巴赫《我忠诚的心哪》



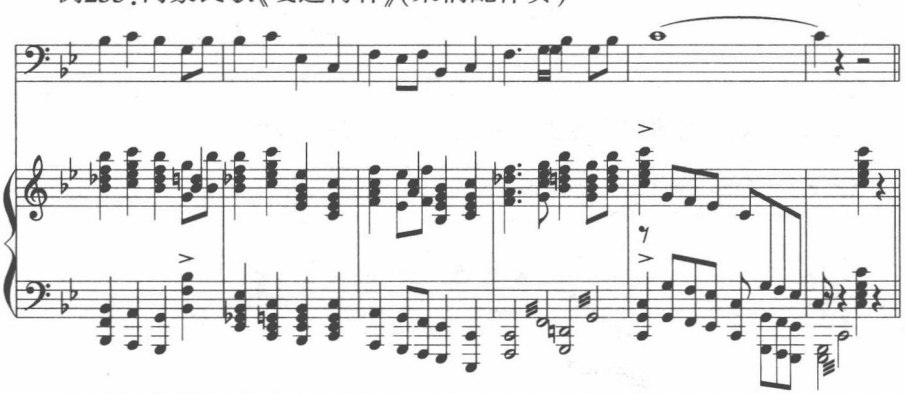
有时节奏可局部错位：

例254：海顿《牧羊女》



为强化旋律，可用八度或和弦重复旋律：

例255：内蒙民歌《嘎达梅林》(桑桐配伴奏)



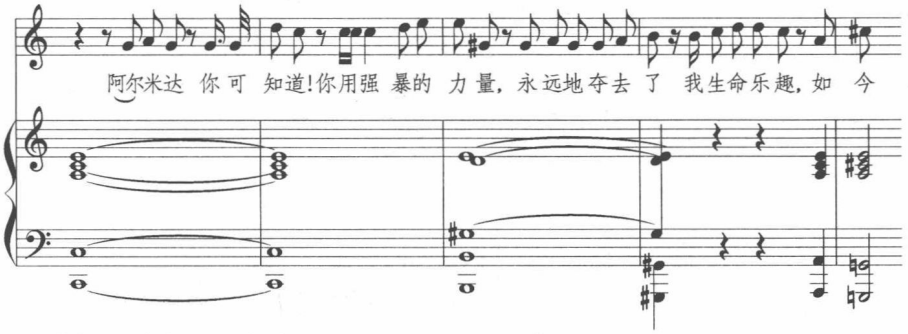
此乐句自始至终由钢琴在高两个八度的音区以和弦方式重叠旋律，增加曲调的厚度。

现今在歌曲伴奏中从头至尾伴随重叠旋律已不被普遍使用。较为常见的是在高潮乐句时，由伴奏以各种方式重复旋律，增加力度与厚度，突出高潮点，仍是个有力而有效的手段。

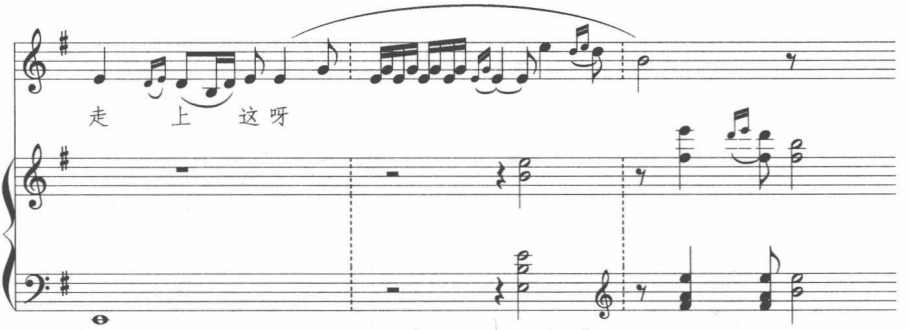
2. 陪衬型

用少量和声陪衬较为运动的曲调，伴奏仅起和声陪衬作用。一般多用于宣叙调式的歌曲之中。

例256：亨德尔《让我痛哭吧》

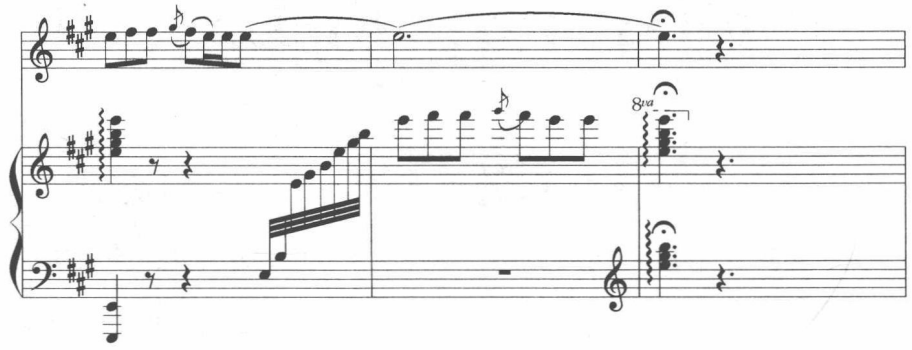


例257：《走上这高高的兴安岭》(吕远词曲)



在简单的和弦陪衬中，有时在歌曲长音延续时由伴奏声部作回声状重复曲调：

例258：《乌苏里船歌》(郭颂、胡小石词，汪云才、郭颂编曲，于上、关慰云配伴奏)

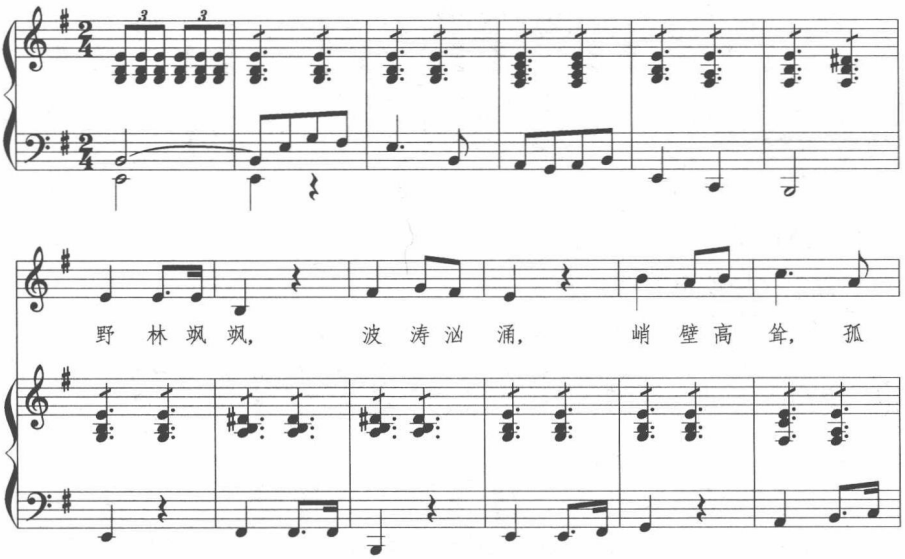


3. 音型型

许多歌曲伴奏从乐曲第一小节决定一个音型后就一直不变，节奏、织体均保持始终，唯有和声变化是这类伴奏唯一变化的因素。

这类伴奏最普遍采用的是柱式和弦的节奏音型。

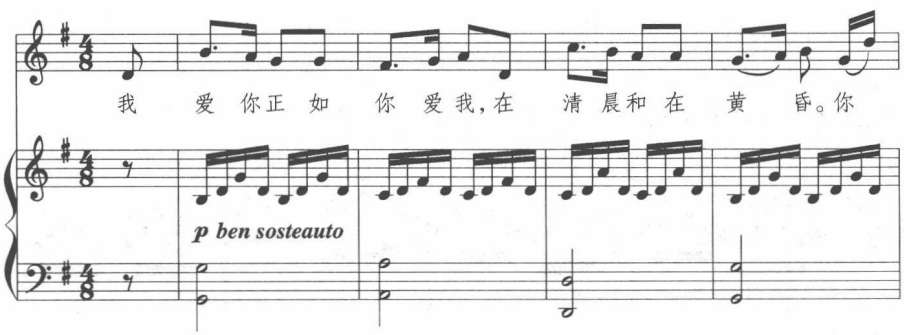
例259：舒伯特《孤居》



贯穿始终的三连音和弦与低音线条和歌曲形成三对二复合节奏。这一状态始终不变，改变的是四部和声的声部进行及和弦连接。依靠和声张力的改变推动音乐内部动力发展。

另一种是将和弦分解。分解和弦类型极多，例如：

例260：贝多芬《我爱你》

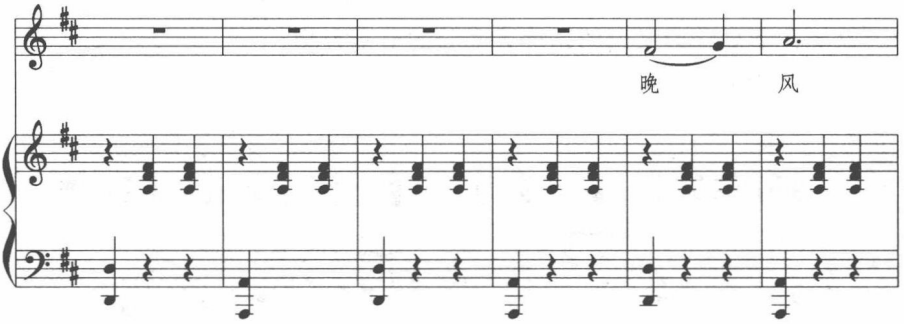


大概是属于最最“大众化”的伴奏音型之一。

常用织体还有：

(1) 圆舞曲型

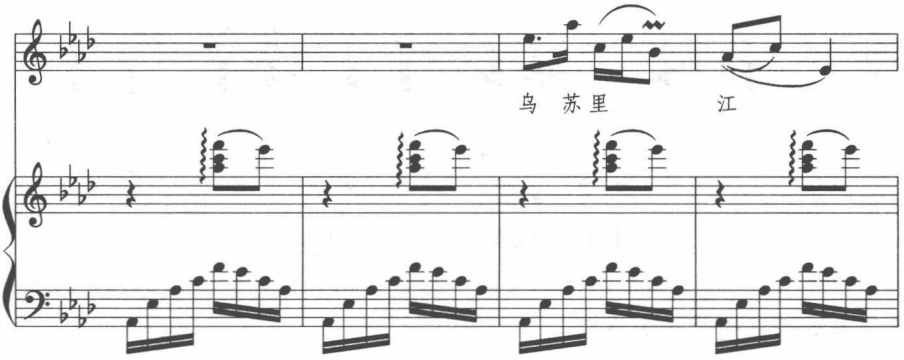
例261：《晚会圆舞曲》(巩志伟词曲，高为杰配伴奏)



(2) 波浪型

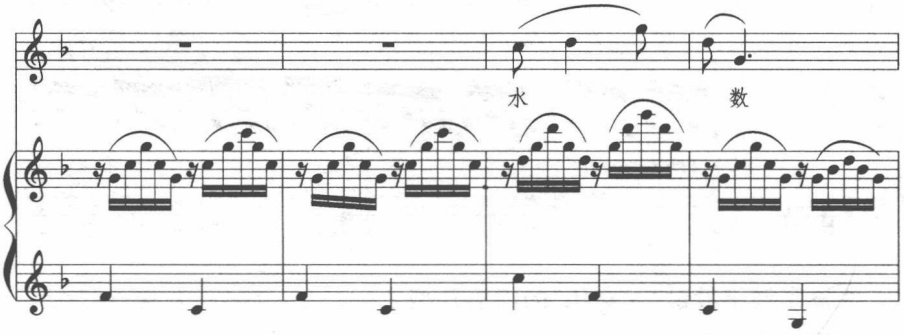
例262：《乌苏里船歌》

波浪音型与水波契合。



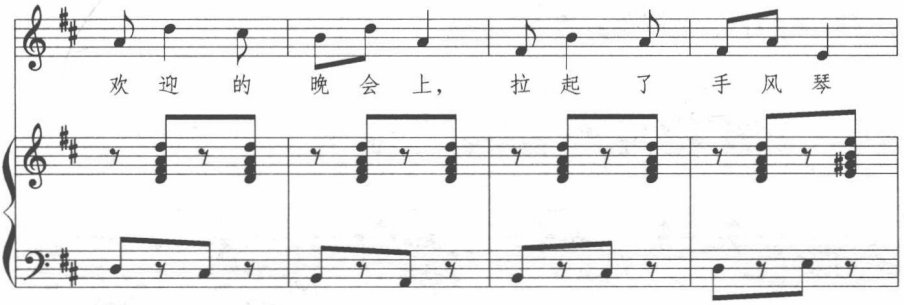
例263：《延安月夜》(李季词，丁善德曲)

较前例多波型方向变化。

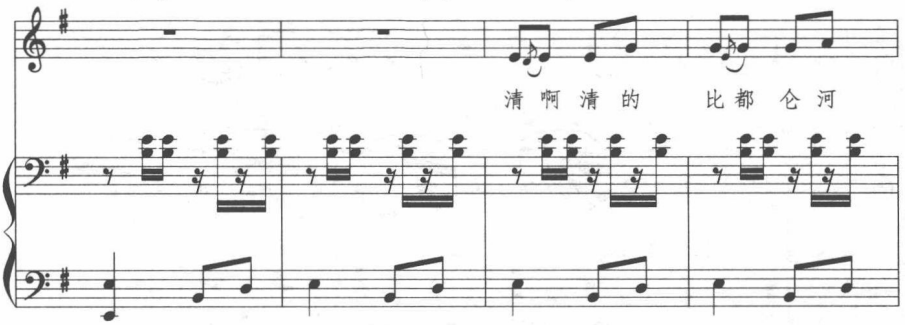


(3) 切分型

例264：《真是乐死人》(林中词，生茂曲，刘庄配伴奏)



例265：《走上这高高的兴安岭》(吕远词曲)



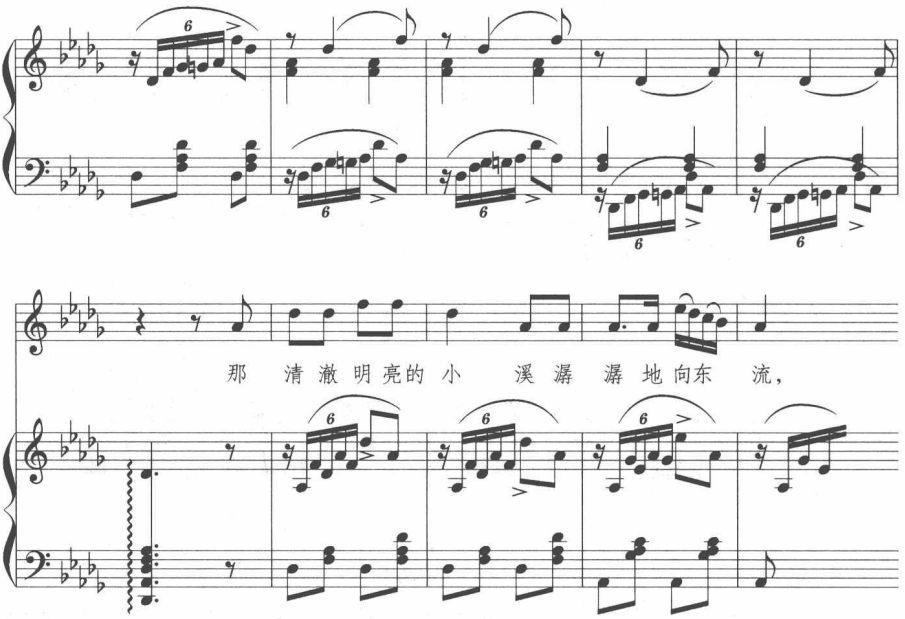
此类音型伴奏写法是带伴奏歌曲写作中较省力的一种。只要选定一种节奏织体形态，搭好和声骨架，把四部和声按照音型分解，一首伴奏即“一挥而就”。但这种方式其结果较少特点，不易深入刻画音乐内容。因而，对中心织体的选择与设计，成为音型伴奏写作的核心问题。选择一个特点明确、内涵清晰的音型，是决定伴奏与歌曲是否融合，音乐形象是否鲜明，特性是否不同一般的关键。倘若选择与设计了一个极有个性而与歌曲内容特别吻合的音型，这种音型型的伴奏亦能产生极佳效果。

舒伯特的《鳟鱼》实际上采用了非常一般的织体，一组分解和弦或上行半音阶，“嘣嚓嘣嚓”的低音。但由于音型设计得不一般，尤其向高点的渐强，将在清澈明亮的小溪中快乐穿游的鳟鱼形象刻画得惟妙惟肖，于是流传千古而不朽，舒伯特本人也尤其偏爱，将其改写为《钢琴五重奏》，并完全保留了歌曲伴奏中的节奏音型。(见p.266例266)

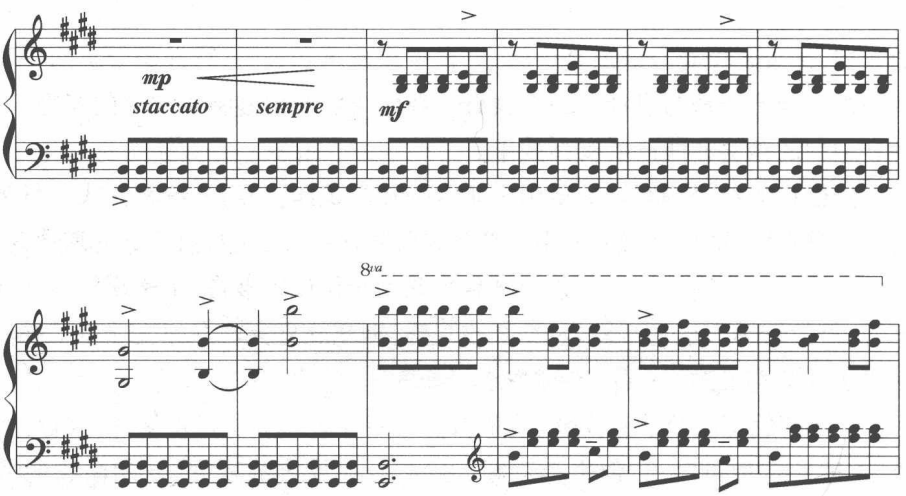
丁善德编配的哈萨克民歌《玛依拉》，运用连续八分音符重复音(双音，和弦，八度)，音型虽简单，但生动刻画了哈萨克民族奔放乐观、开朗活泼的特征，因而与歌曲浑然一体，对塑造音乐形象、营造音乐气氛到起了无可估量的

作用。丁善德在这首伴奏的写作中尤其注意运用钢琴不同音域的音色差异，使单一节奏产生十分生动的活力。（见p.266—267例267）

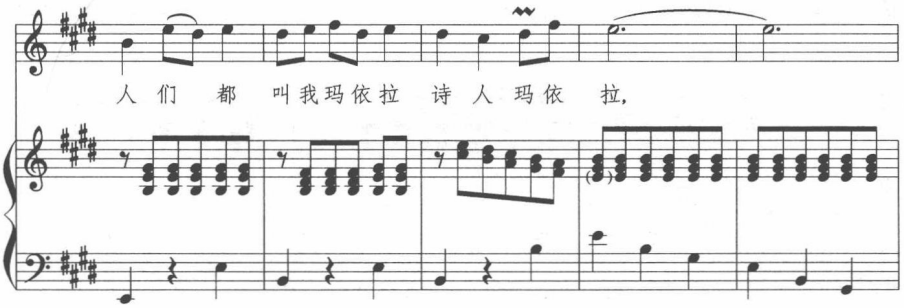
例266：舒伯特《鳟鱼》



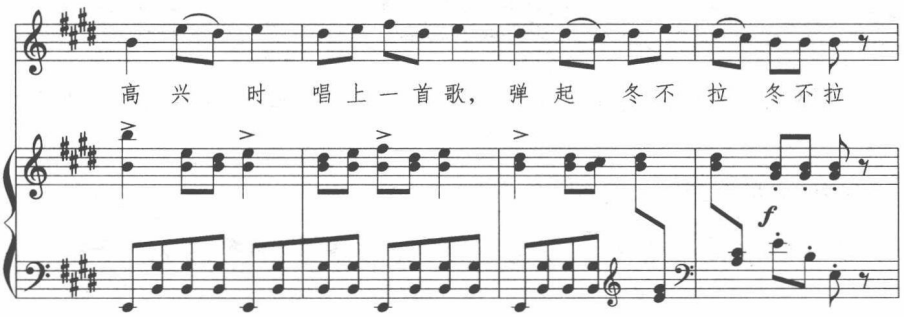
例267(a)：《玛依拉》前奏



例267(b)：《玛依拉》第一乐句：



例267(c)：《玛依拉》第二乐句



第二乐句保持八分音符连续运动，却改变为2/4拍节律，使歌曲的3/4拍与伴奏的2/4拍形成复节奏(三对二)，增加了音乐的情趣。

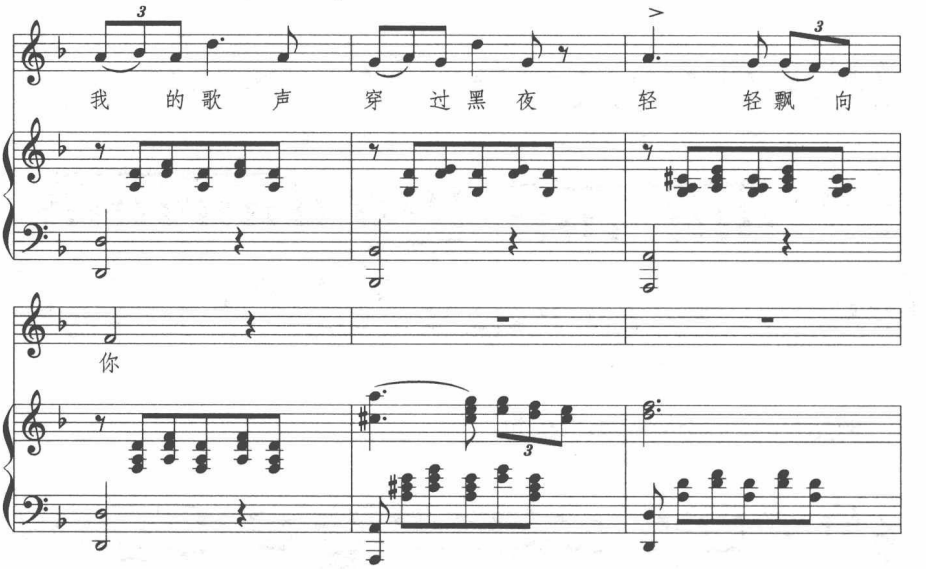
由此可见，歌曲伴奏写作不在于复杂化，而在于避免一般化，追求性格化。即使简单的音型，若赋于生动的音乐内涵，亦能化腐朽为神奇，产生动人的艺术效果。

4. 补充型

伴奏部分经常在歌曲进行过程中补充旋律线，构成或如对话，或如回声，或如此起彼伏的效果。这种伴奏已不是一般意义上的“伴”，而是歌曲浑然一体的组成部分。

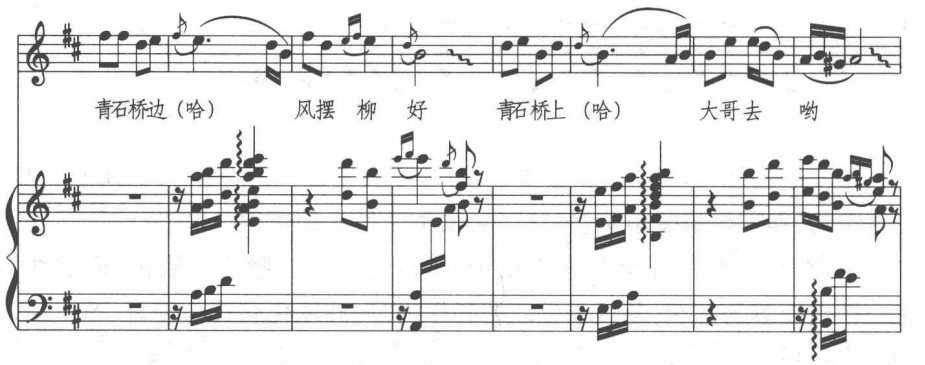
舒伯特的《小夜曲》，在连续不断八分音符分解和弦音型背景上，伴奏的插句与歌曲合为不可分割的整体，俨然是歌曲的十分重要的补充与对话。

例268：舒伯特《小夜曲》



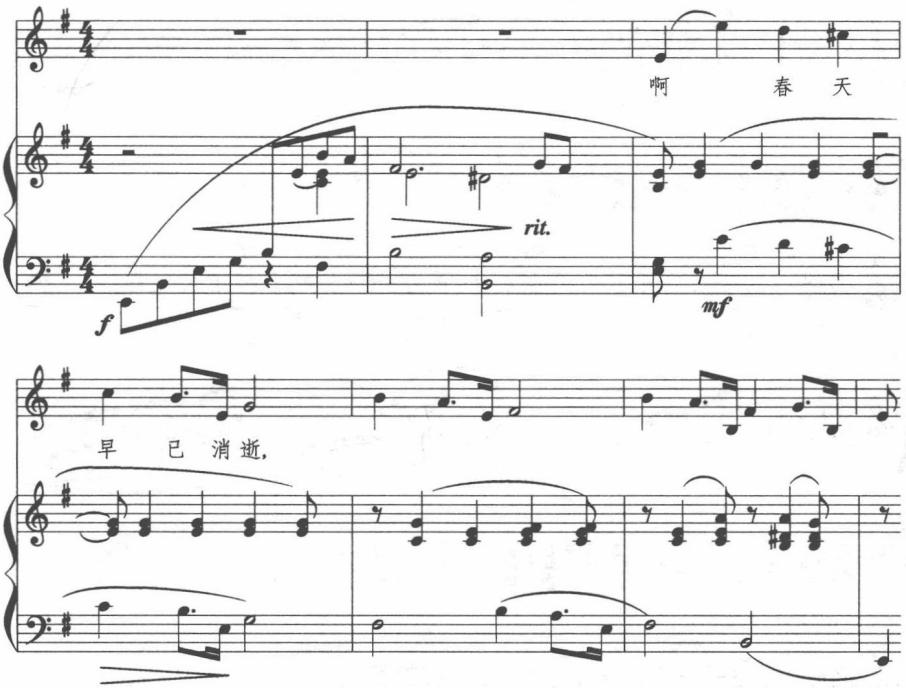
张翼作曲的四川民歌《青石桥》采用部分的卡农模仿，由伴奏与歌曲形成对话：

例269：张翼《青石桥》(四川民歌)



补充型伴奏主要体现在伴奏与歌曲的线条呼应、对话，形成对位性声部进行的基础上。例268是时间上先后交接的例子，歌曲唱一小句，伴奏呼应一小句，犹如一唱一和。例269的伴奏与歌曲形成部分卡农模仿，在时间上相差一个四分音符的完全模仿，犹如山歌的回声。下例(例270)采用低音线条与歌曲对位，从时间上看有合有分。先由伴奏低音奏出大提琴独奏般的效果，与歌声在节奏上完全重叠，接着错位一个二分音符进行模仿，把低音的先后交错卡农模仿融入和声进行的低音线条中去。这种既合又分的处理使伴奏对歌曲既有衬托性的协助作用，又有对比性的分离感，是相当有效的。

例270：马斯涅《悲歌》



补充型可有效地建立起伴奏与歌曲之间内在的联系与呼应，加强歌曲的内在一致性，将歌曲与伴奏合为一体。

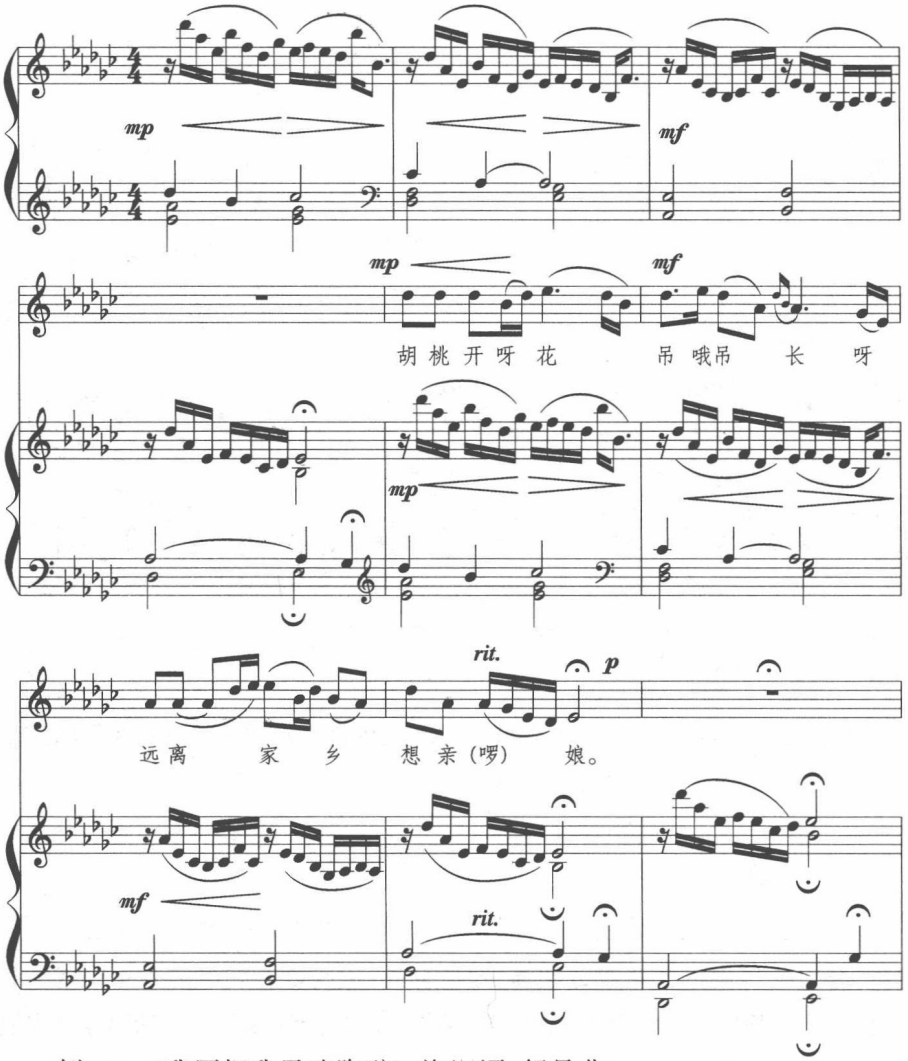
5. 独立型

伴奏趋于独立，自成一统，织体、和声、音型等皆具有自身独立意义。在这种写法中，伴奏的艺术成分增强，地位提高，但与歌曲之间的关系则成为作曲者必须处理好的大问题。倘若伴奏真的与歌曲“油水分离”，而不是“水乳交融”，则可能弄巧成拙。

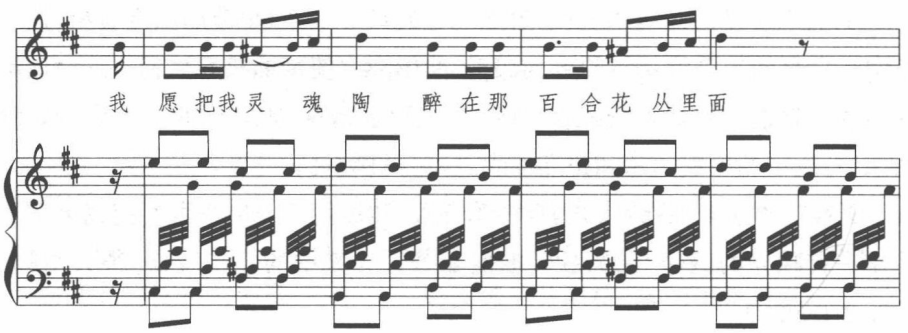
丁善德改编的云南民歌《想亲娘》，先设计了一个4小节的固定音型，这一音型有自身的独立旋律与和声，成为乐曲中多次使用的核心材料。这一流动性的独立材料与歌曲紧密配合，在节奏上形成错位，表现出儿子思念母亲的惆怅，对故乡的不安定感和迫切的思念。（见例271）

舒曼的声乐套曲《诗人之恋》中第五段“我愿把我灵魂陶醉”，把钢琴部分写作一首独立的钢琴“无词歌”，歌曲宛若穿梭其中的一个线条，很有情趣。（见p.270例272）

例271：云南民歌《想亲娘》(丁善德改编)

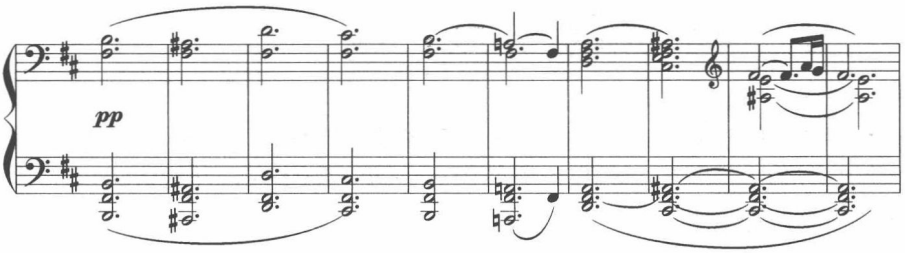


例272：《我愿把我灵魂陶醉》(海涅词，舒曼曲)



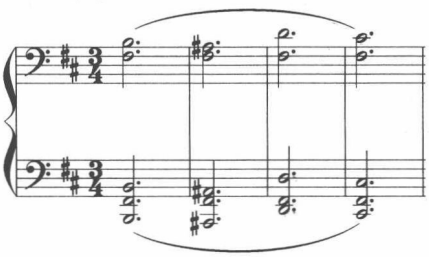
舒伯特的《幻影》将伴奏与歌曲的关系处理得十分巧妙。从表面看，钢琴部分保持着一小节一个柱式和声，似乎是一般的伴奏，实际上，伴奏中包含着一个10小节的“固定低音”：

例273(a)：舒伯特《幻影》



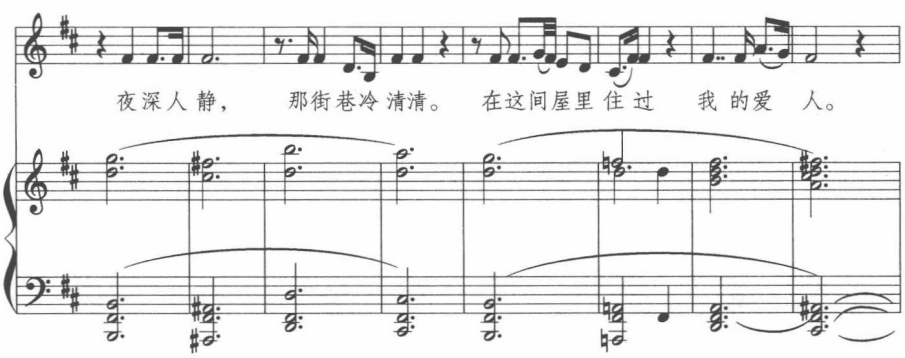
这一固定低音贯穿全曲。前4小节成为前奏：

例273(b)：



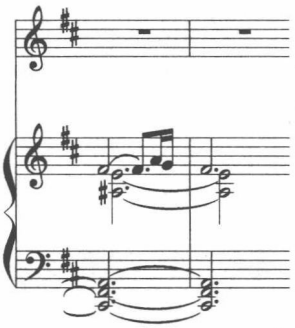
低音区重叠两个八度的平行进行烘托出空寂而略为恐怖的气氛。随后在这一固定低音的节奏空隙内“生”出旋律：

例273(c)：



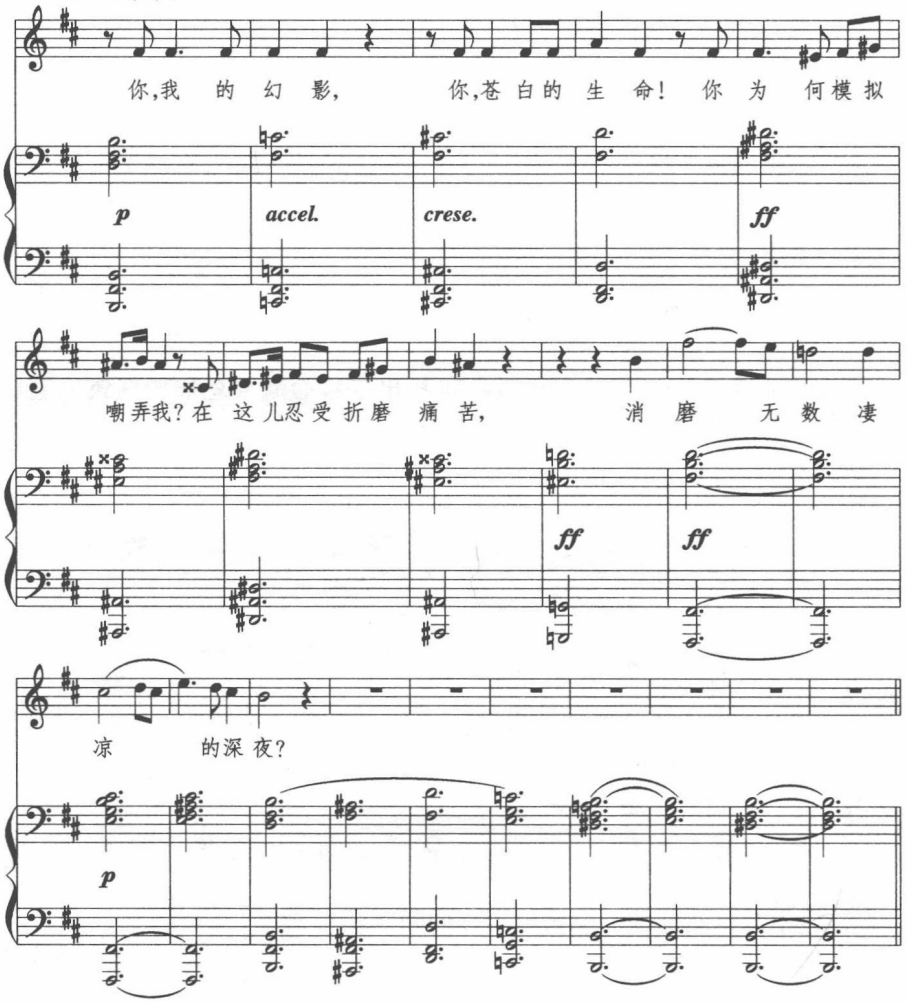
最后2小节自然延伸为模仿呼应性的间奏：

例273(d)：



歌曲的高潮通过半音进行出现上中音调(D♯小调)，又通过增六和弦回原调(B小调)，效果极其强烈，将歌者把死去爱人幻化为自己的影子，表达得无比痛苦与恐惧。

例273(e)：



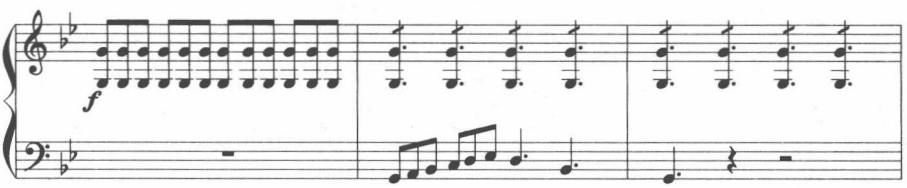
这首歌曲的伴奏部分是完全分离于独唱部分之外而独立存在的。对营造歌曲气氛起着决定性的作用，表现出舒伯特杰出的戏剧天才与和声天才，具有震撼人心的艺术效果。

6. 性格型

伴奏部分独立塑造音乐性格，什么样的性格运用什么样的形态。伴奏具有很强的描述性成分，犹如为歌词作“图解”。

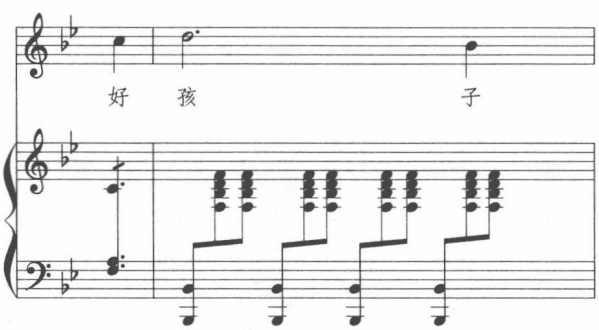
舒伯特的《魔王》是叙事歌曲，歌曲中有叙述者、魔王、父亲、儿子这四个人物。四人在歌中语调也时起变化。舒伯特在这首歌曲的伴奏中随着人物及语调的变化随之改变织体写法，使之符合歌词语气，而所有织体的改变又用一个统一的三连音节奏贯穿，使之融为一体。

例274(a)：舒伯特《魔王》，背景叙述，十分不安：



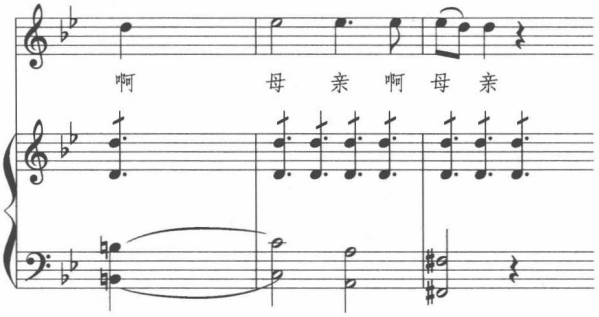
这一形态是全曲的核心形态，重复多次，首尾呼应，重复的三连音八度加上低声部富有冲击力的上行音阶与四分音符跳音节奏，极生动地刻画了夜半风中魔王出没的恐怖。

例274(b)：魔王哄骗小孩：



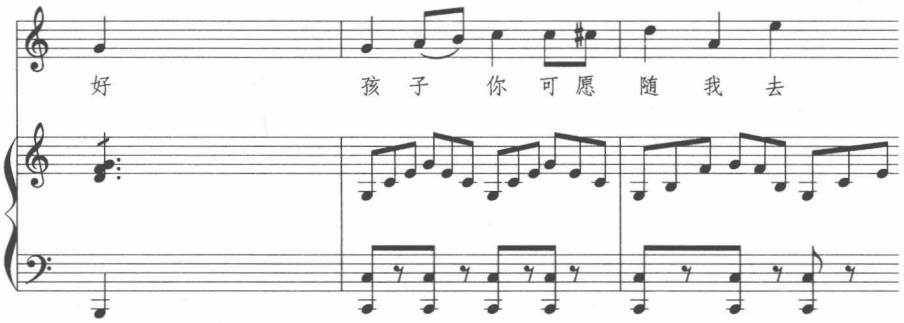
魔王甜言蜜语哄骗小孩，用鲜花、快乐、穿金边衣裳的母亲引诱小孩随他而去。伴奏织体相应改变为转平稳的大三和弦三连音节奏。

例274(c)：孩子问父亲：



配合小孩单纯而无知的问话，伴奏相应作了变化：和弦稀释为八度，低音六连音拉宽为二分音符，伴奏整个单薄起来。

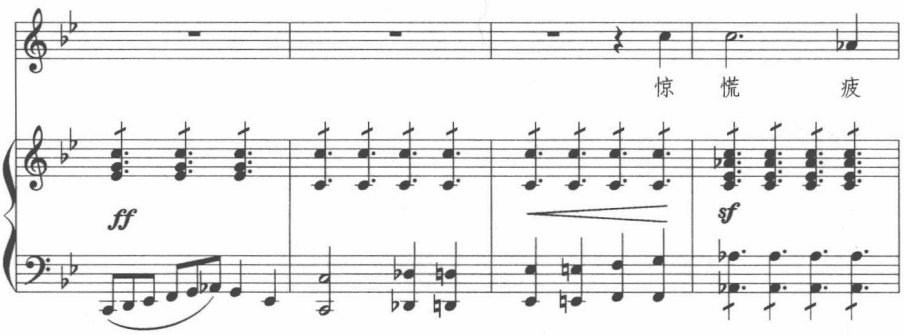
例274(d)：魔王进一步诱惑：

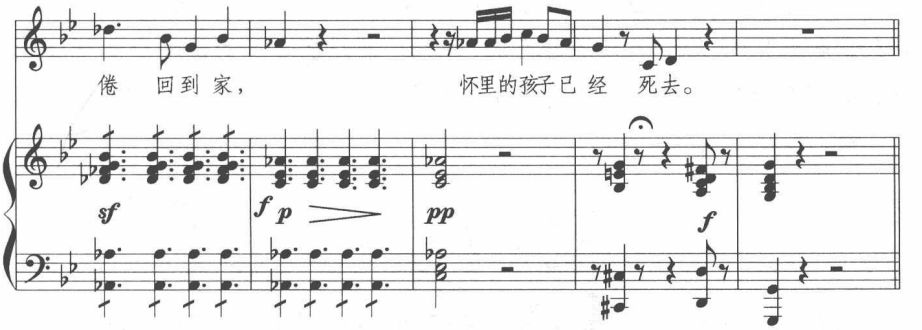


调性转到“光明”的C大调，音型改变为流畅柔和的分解和弦，只有低音保持枯涩节奏的八度重复音C。

上述几个织体跟随着不同人物出现，直到曲终小孩死去，音乐戛然而止。

例274(e)：

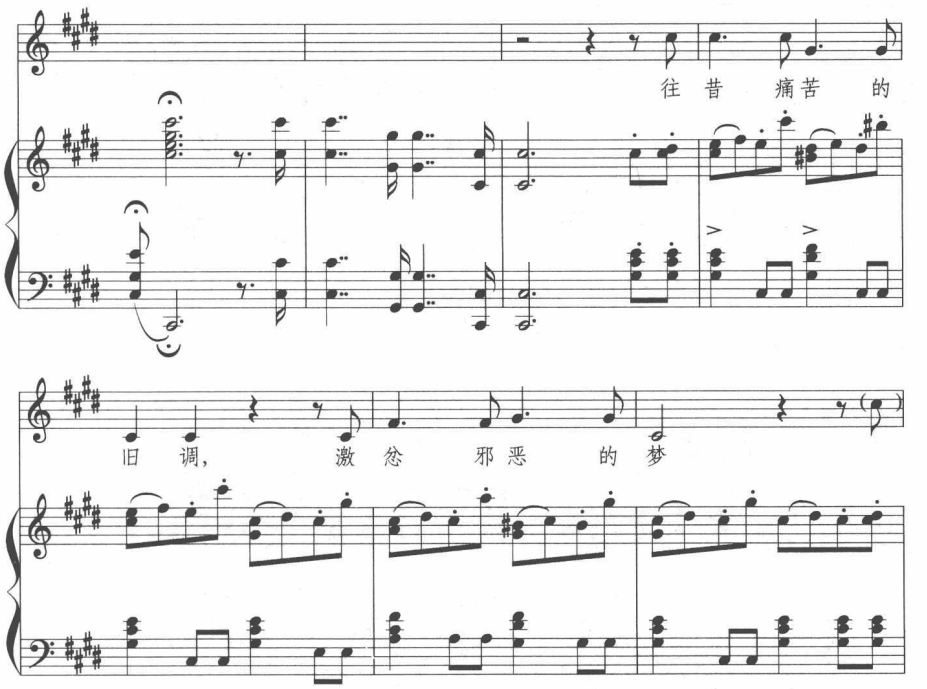




节奏的、和声的、力度的、速度的强烈变化与对比，将戏剧冲突与悲剧结局的气氛推向高潮。

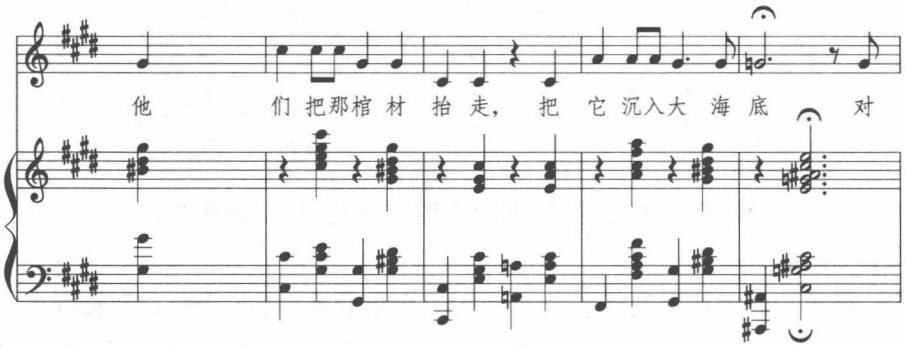
舒曼为海涅诗谱写的长达十六段的声乐套曲《诗人之恋》，到临近末尾的最后段落《往昔痛苦的旧调》，几乎成为一首钢琴独奏曲。此曲完全以钢琴伴奏为主线，刻画了埋葬旧梦的巨大痛苦。在音乐的每个阶段，钢琴部分均发挥得淋漓尽致：

例275(a)：舒曼《往昔痛苦的旧调》(《诗人之恋》海涅词)



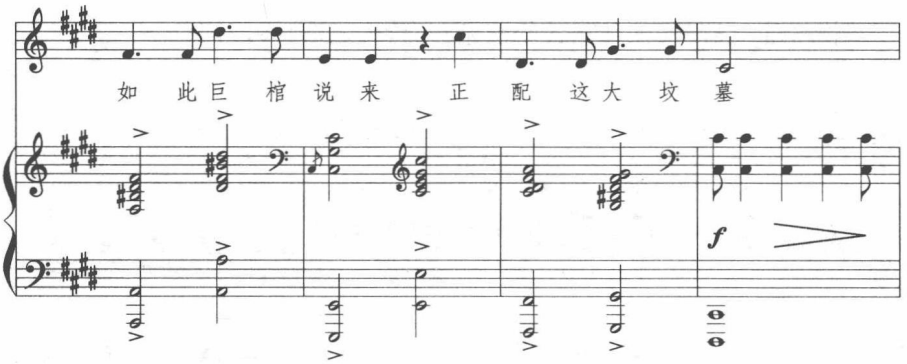
钢琴双附点节奏的引子是歌曲的核心音调，使人联想起贝多芬《D小调第九交响曲》的开端。钢琴部分不像“伴奏”，倒是接近舒曼性格小曲写法。当歌曲唱到“巨棺”、“坟墓”时，钢琴敲响了丧钟：

例275(b)



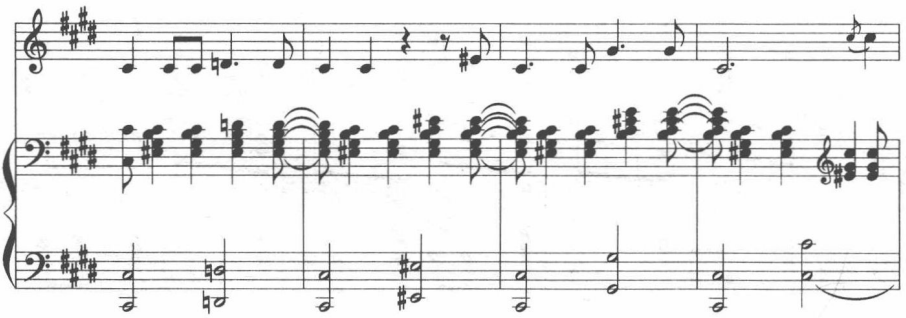
大钟敲响，时值放宽一倍：

例275(c)：



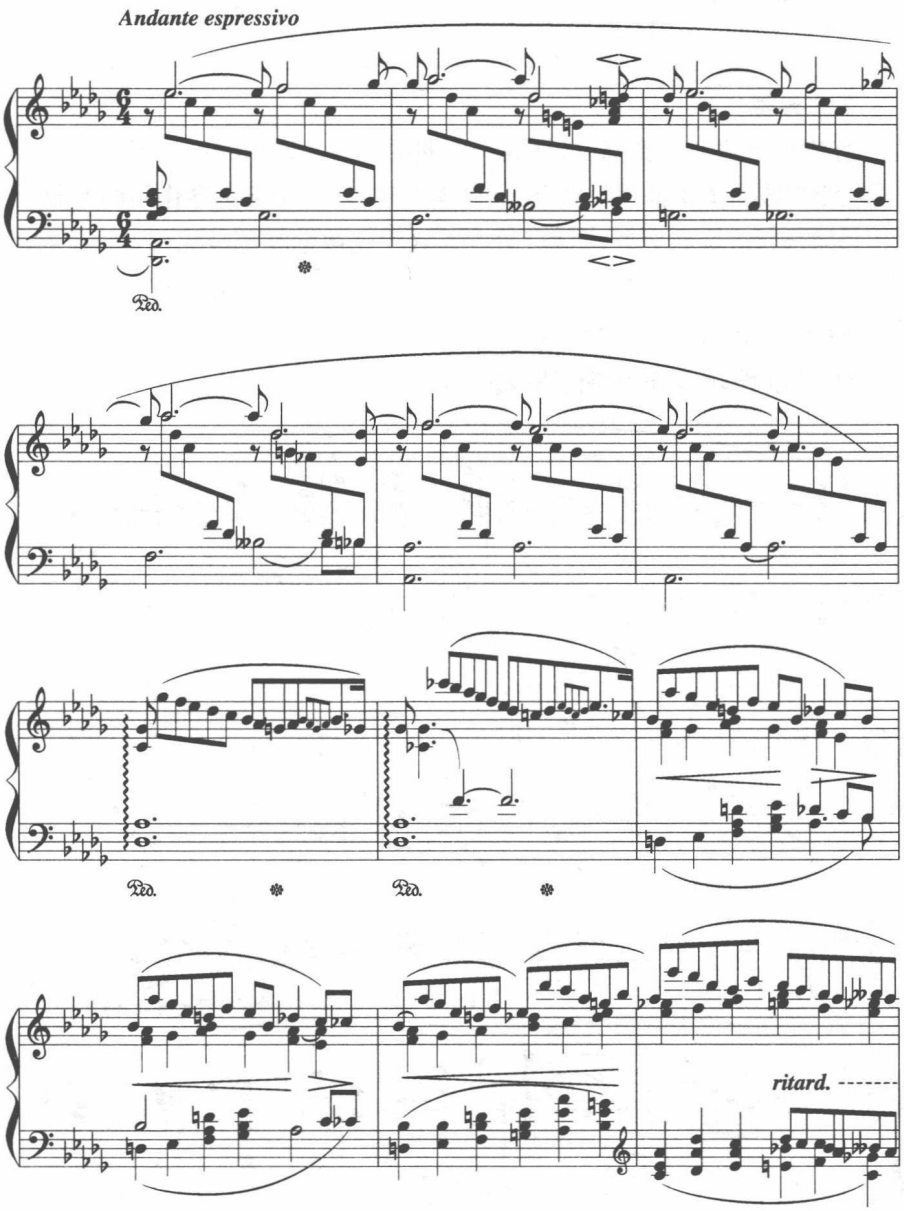
抬棺材行进的步伐沉重、持续、阴沉：

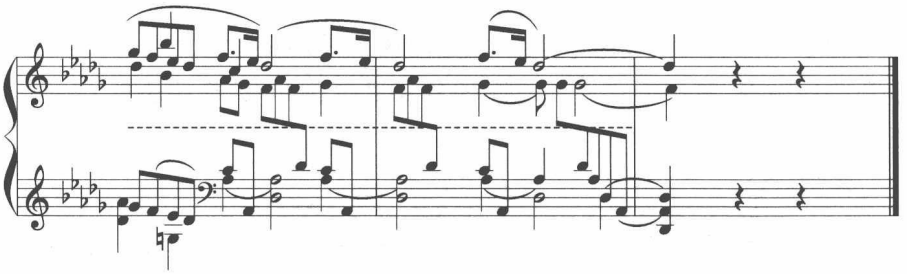
例275(d)：



当“我把所有爱情和痛苦都盛入”棺材，沉入大海深底，将一切都埋葬，舒曼写了一大段充满诗意、富于幻想，仿佛从天国传来的声音作为整首声音套曲的结束，将钢琴伴奏转化为钢琴独奏，“伴奏”的作用由此发挥到了极致：

例275(e)：



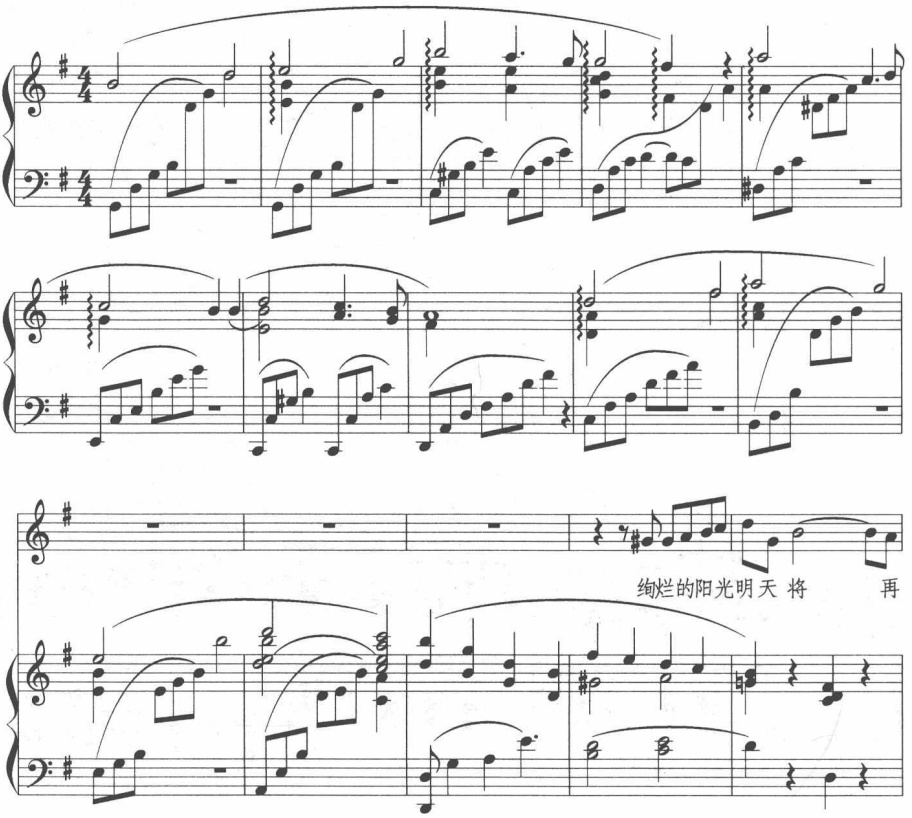


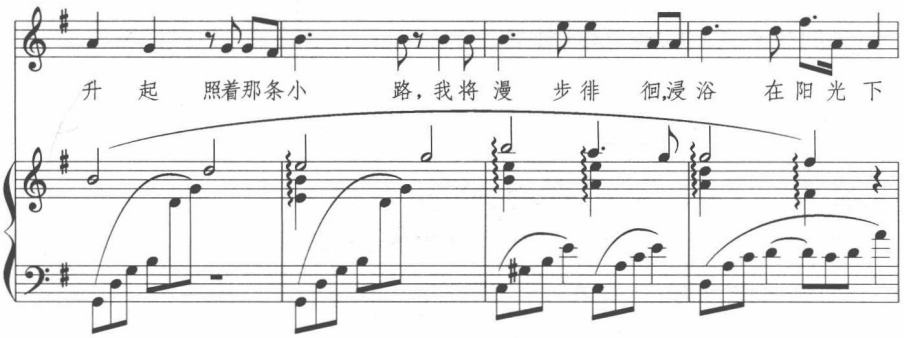
7.主导型

伴奏层次进一步提高,最终成为歌曲的主导。音乐的核心部分由伴奏奏出,歌曲却成为支生的对位线条。“伴奏”成为歌曲中起主导作用的部分。

下例理查·斯特劳斯《明晨》的主要旋律先由钢琴部分完整奏出一次,在结尾处声乐部分以附加声部方式进入,随后钢琴重复主导旋律一次,在此基础上构架声乐部分宣叙性质的歌唱。

例276：理查·斯特劳斯《明晨》





更加复杂的做法，钢琴部分与声乐部分统一但组织在十分严密的总体结构内。核心材料、和声进行、调性骨架、结构形态等构成音乐组织的最主要方面皆由“伴奏”部分所控制。歌曲依旧具有独立性格，但依附于钢琴部分。钢琴部分亦组织为更复杂的层次，用管弦乐队思维加以组织。这样的独唱歌曲往往包含着更加高级更加复杂的技术含量，是伴奏与歌曲组织关系的最高形式。

且以阿尔班·贝尔格的《四首歌曲》(Op.2)的第三首为例。在短短12小节音乐中，却出现十分复杂多变的调性——曲式结构：

$\boxed{A}$
(1–5)

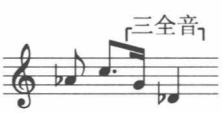
歌曲：A♭小调　　(五度音程)

钢琴：A♭大调→E(F♭)=D_7/A♮→A♮(B♭♭)=Ⅱ♭/A♭
　　└→D_7/A→

$\boxed{B}$　　$\boxed{A}$+$\boxed{B}$
(6–8)　　(9–12)

歌曲：A小调(三次上行模进)　　(纯四–减五–增四–纯五)
　　(第 8 小节再现 A)

钢琴：D小调，$\boxed{A}$材料闯入E(b)=F♭→ A♭小调 / E♭弗里几亚 →E♭大调。

$\boxed{A}$的核心音程为三全音： 

B的核心音程为纯五度(或转位为纯四度)： 或

在全曲中，核心材料 以完整形式出现五次，其中呈示部(A，1–5小节)三次，再现部(8–12小节)两次。

以三全音音程形式出现三次，歌曲两次，钢琴一次，都在临近结尾处与B材料(纯五度)结合时出现。

B(中段)核心音程在钢琴部分为纯五度 ，连续重复五次。声乐部分为二度音程，连续模进三次。

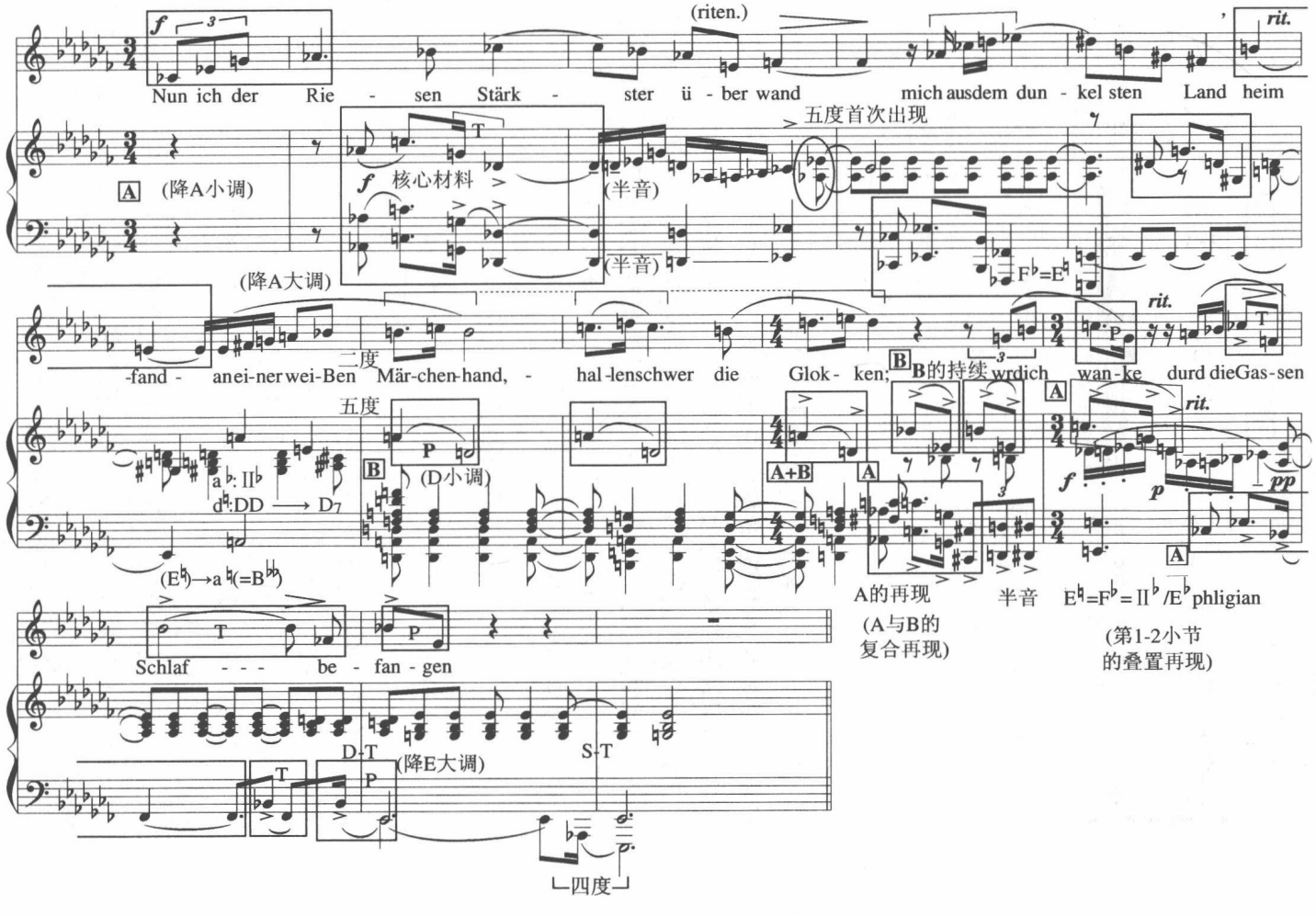
作为纯五度的转位，纯四度成为与纯五度交替使用的音程，在声乐部分以音程出现： ，在钢琴部分却成为核心材料变形： 。纯五度与纯四度材料在由A转入B的转折过程中在第5小节(加起拍)由声乐与钢琴相互呼应导入。

在全曲中，作为旋律音程出现的纯五度与纯四度总共多达十四次，其中导入三次(4–5小节)，B段五次，A段六次，足见其重要性。

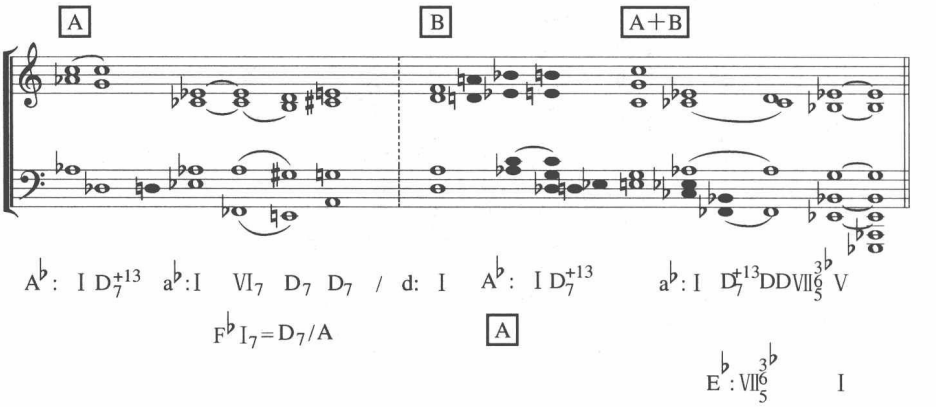
另外，五度与四度还同时成为构成和声的主要音程。它们分别以五度音程(第3小节)、三和弦(第6、8、10、11、12小节)、四度叠置和弦(第7、9小节)方式构成和弦。由三全音构成的减三、减七或属七和弦性质的和弦出现在第4、5、8、10小节。以这种方式，歌曲在纵(和声)横(线条)两方面达到同构，音响组织达到高度一致。

由于以上原因，这首乍听十分“现代”的作品骨子里极其“传统”，甚至表现出十分“功能化”的骨架：

例277(a)：贝尔格《四首歌曲》之三(Op.2 No.3)：



例277(b)：



小　　结

歌曲与伴奏的关系是个大题目，由低及高、由简入繁、由依附到主导，我们看到了重叠型、衬托型、音型型、补充型、独立型、性格型、主导型等等不同形态。这只说明伴奏部分独立性的增强，重要性的增强，在歌曲作品中所占的比重与地位的不断提高。但形态的区别并不意味着音乐的优劣高下。任何形态如适合内容，写得有特点，有创造性，都能成为好作品，并非越复杂越好。况且，一首作品中经常根据需要混合使用几种不同组织形态，并不一定一种式样贯穿到底。只要音乐需要，任何手段皆可使用。

习题三十三

为下列歌词作带钢琴伴奏或其他形式伴奏的歌曲。

1. 彼黍离离，彼稷之苗？行迈靡靡，中心摇摇，知我者，谓我心忧；不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉？

注：此诗为《诗经》“国风·王第六”之第一篇，原诗三章，此取其一。注意叠韵的音乐性。可重复任何句子、任何词汇，甚至任何字；可加衬字、润腔、余韵等。

2. 蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。遡洄从之，道阻且长。遡游从之，宛在水中央。

注：此诗为《诗经》“国风·秦第十一”之第四篇，传诵甚广，三章取其一。注意意境的营造及诗中所含之徬徨情绪。“遡洄”，逆流而上；“遡游”，顺流而下。

3. 出不入兮往不反，平原忽兮路超远。带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不

惩。诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌。身既死兮神以灵，子魂魄兮为鬼雄。

注：此八句摘自屈原《九歌·国殇》。词句威武雄壮，适合男声独唱。

4. 心郁郁之忧思兮，独永叹乎增伤。思蹇产之不释兮，曼遭夜之方长。悲秋风之动容兮，何回极之浮浮？数惟荪之多怒兮，伤余心忧忧。

注：此八句摘自屈原《九章·抽思》。词句极为忧伤。

5. (唐)张谓：《早梅》

一树寒梅白玉条，迥临村路傍溪桥。

不知近水花先发，疑是经冬雪未消。

注：此诗传出早梅似玉非雪、近水先发之形神，极具悠然韵味与不尽意蕴。

6. (唐)张仲素、白居易唱和诗：《燕子楼》之一

楼上残灯伴晓霜，独眠人起合欢床。

相思一夜情多少，地角天涯未是长。

——张仲素

满床明月满帘霜，被冷灯残拂卧床。

燕子楼中霜月夜，秋来只为一人长。

——白居易

注：此为张仲素、白居易二人唱和诗三组之一。张诗以名妓盼盼口吻所写，极尽女性失眠姿态。白诗异曲同工，上下两篇可处理为相互联系又有所不同的两个段落。

7. (后蜀)花蕊夫人徐氏：《述国亡诗》

君王城上竖降旗，妾在深宫那得知？

十四万人齐解甲，更无一个是男儿。

注：徐氏为后蜀主孟昶贵妃。后蜀为宋所亡，徐氏被掳，宋太祖赵匡胤久闻其诗名，令其陈诗。她以此诗斥责降国男儿，痛快淋漓。

8. (唐)韩偓：《效崔国辅体四首》

淡月照中庭，海棠花自落。独立俯闲阶，风动秋千索。

酒力滋睡眸，卤莽闻街鼓。欲明天更寒，东风打窗雨。

雨后碧苔院，霜来红叶楼。闲阶上斜日，鹦鹦伴人愁。

罗幕生春寒，绣窗愁未眠。南湖一夜雨，应湿采莲船。

注：四首诗描写四时四景。第一首春夜幽情，第二首黎明寒意，第三首午后愁绪，第四首深夜回忆。可写成四首组歌，亦可作为一首歌曲转换情绪。

9. (宋)赵佶：《眼儿媚》

玉京曾忆昔繁华，万里帝王家。琼林玉殿，朝喧弦管，暮列笙琶。

花城人去今萧索，春梦绕胡沙。家山何处，忍听羌笛，吹彻梅花。

注：此词乃宋徽宗赵佶被掳北上后所作。词中先追忆昔日繁华，后简括盛衰历史，又诉说现实与梦中的悲苦之情，跌宕起伏，变化幅度极大，为创设音乐意境提供充分空间。

10. (宋)王观：《卜算子·送鲍浩然之浙东》

水是眼波横，山是眉峰聚。欲问行人去那边？眉眼盈盈处。

才始送春归，又送君归去。若到江南赶上春，千万和春住。

注：此词写得俏皮幽默，生动风趣，可处理得活泼一些。

11. (宋)袁正真：《长相思》

南高峰，北高峰，南北高峰云淡浓。湖山图画中。

采芙蓉，赏芙蓉，小小红船西复东。相思无路通。

注：此词言简意赅，词直境深。表面看为男女相思之词，实为亡国之恨。“相思无路通”，是作为南宋宫女的袁正真回忆临安(杭州)昔日旧都，东寻西觅无归路之绝望心声。

12. 无名氏：《九张机》

一张机，采桑陌上试春衣。

风晴日暖慵无力。

枫花枝上，啼莺言语，不肯放人归。

九张机，双花双叶又双枝。

薄情自古多离别，

从头到底，将心萦系，穿过一条丝。

注：此词富有民歌色彩，共有九节，此处录一头一尾，可用民歌写法。

13. (宋)吴文英：《点绛唇·越山见梅》

春未来时，酒携不到千岩路。瘦还如许，晚色天寒处。

无限新愁，难对风前语。行人去，暗消春素，横笛空山暮。

注：吴文英词写色者多，此词却纯粹写神，梅人合一，抒发灵性，空山笛音，余音袅袅。

14. (元)关汉卿：《〔双调〕大德歌·春》

子规啼，不如归，道是春归人未归。

几日添憔悴，虚飘飘柳絮飞。

一春鱼雁无消息，则见双燕斗衔泥。

注：此小令以子规啼声起兴，引起少妇思恋之情，围绕一“春”字，层层深入，写尽离别愁苦。

15. (元)马致远：《〔双调〕寿阳曲·潇湘夜雨》

渔灯暗，客梦回，一声声滴人心碎。孤舟五更家万里，是离人几行情泪。

注：夜、雨、心碎；渔灯，客梦；孤舟，离人，情泪。此小令意象极丰富，情景交融，语简情深，富有音乐性。

16. (元)赵孟頫：《〔仙吕〕后庭花》

清缓一叶舟，芙蓉两岸秋。采菱谁家女，歌声起暮鸥。

乱云愁，满头风雨，戴荷叶归去休。

17. (元)王实甫：《〔中吕〕十二月过尧民歌·别情》

自别后遥山隐隐，更那堪远水粼粼。

见杨柳飞绵滚滚，对桃花醉脸醺醺。

透内阁香风阵阵，掩重门暮雨纷纷。

怕黄昏忽地又黄昏，不销魂怎地不销魂？

新啼痕压旧啼痕，断肠人忆断肠人！

今春，香肌瘦几分，搂带宽三寸。

注：别离之情，写遍古今，此词却别生情趣。注意叠韵及排句，在音乐中有所体现。

18. (明)李晔：《湖堤晓行》

宿云如墨绕湖堤，黄柳青蒲咫尺迷。

行到画桥天忽醒，谁家茅屋一声鸡。

注：杭州西湖长堤黎明，宁静而富生气，寂中有声。

19. (明)袁凯：《客中夜坐》

落叶萧萧江水长，故园归路更茫茫。

一声新雁三更雨，何处行人不断肠！

20. (清)纳兰性德：《长相思》

山一程，水一程，身向榆关那畔行，夜深千帐灯。

风一更，雪一更，聒碎乡心梦不成，故园无此声。

21. 李大钊：《山中即景》之二

云在青山外，人在白云内。云飞人自还，尚有青山在。

22. 朱自清：《细雨》

东风里，掠过我脸边，星呀星的细雨，是春天的绒毛呢。

23. 郭沫若：《骆驼》

骆驼，你沙漠的船，你，有生命的山！

在黑暗中，你昂首天外，导引着旅行者走向黎明的地平线。

骆驼，你星际火箭，你，有生命的导弹！

你给予了旅行者以天样的大胆。你请导引着向前，永远，永远！

注：原诗5节，此处摘录首尾两段。

24. 冰心：《繁星第131》

大海呵，那一颗星没有光？那一朵花没有香？

那一次我的思潮里没有你波涛的清响？

25. 梅绍静：《日子是什么》

日子是散落着泥土的小蒜和野葱儿

是一根蘸着水搓好的麻绳

日子是四千个沉寂的黑夜

是驴驮上木桶中撞击的水声

日子是雨天吱吱响着的杨木门轴

忽明忽暗地转动我疲惫的梦境

日子是一个含在嘴里止渴的青杏儿

是山塬上烈日下背麦人的剪影

日子是那密密的像把伞似的树阴

正从我酸痛的胳膊上爬向地垅

日子是储存着清甜思绪的水罐儿

正倒出汗水和泪水来哽塞我的喉咙

26. 沙鸥：《新月》

新月弯弯，像一条小船。我乘船归去，越过万水千山。

花香。夜暖。故乡正是春天。

你睡着了么？我在你梦中靠岸。

27. 方玮德：《微弱》

我在数天上的星，我问："是哪一颗星正照着她的家乡？"

星子不做声，这一夜露水落在我的脸上。

我走过一条江水，我问："是哪个时候你流过她的家乡？"

水不答我话，这一夜沉默落在我的脸上。

28. 韦丛芜：《君山》摘句

幻影在波光中飘舞……飘舞……飘舞……飘舞……

幻影向皎月中飞腾……飞腾……飞腾……飞腾……

注：全诗四十章六百余行，此处摘两句为词。

第七编

变奏曲写作

第十五章　变 奏 概 论

变奏曲写作的训练是掌握作曲技术的一个重要途径。因为变奏自古至今是音乐作品得以发展的基本手段。任何一部(首)音乐作品,既不能从头至尾重复同一个乐思而不加以变化，又不能从头至尾不停地出现互不相干的新材料。从广义而言,只要重复出现某音乐参数相同而在其他参数上有所变化的材料,这一变化的重复就是变奏。因此,变奏手法,无论中外、无论古今,可以说无所不在,经久不衰。

变奏,可定义为音乐材料在形态或质地上的部分改变。毫无变化是完全重复,不是变奏。完全改变是新材料,也不是变奏。变奏就是有所区别,有所联系;部分相同,部分改变。

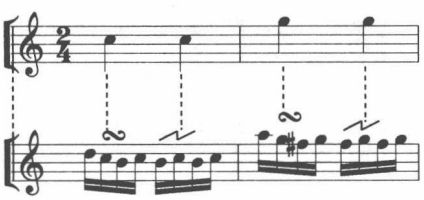
乐思的重复出现对于音乐形态的构造是十分重要的。但多次相同的重复则又会引起音乐的单调感。因而,当重复出现某个乐思时,在一定时候自然会要求变化,要求在空间与时间上出现某种变化。于是,变奏应运而生,在时间度上,表现为旋律变奏、对位变奏与节奏变奏;空间度上,表现为和声变奏、调性变奏与织体变奏、音色变奏。

1. 旋律变奏

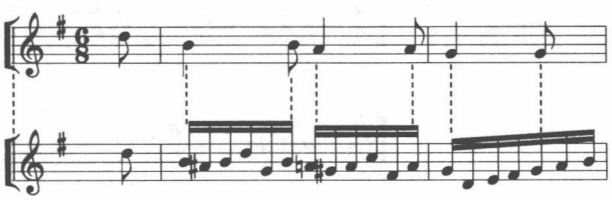
对线条加以变奏,有:

例278:

① 回绕法:(a)



② 填充法:(b)



③ 变形法：(c)

④ 加花法：(d)

⑤ 扩张法：(e)

⑥ 紧缩法：(f)

⑦ 倒转法：(g)

$I_7^{\flat}-IV$

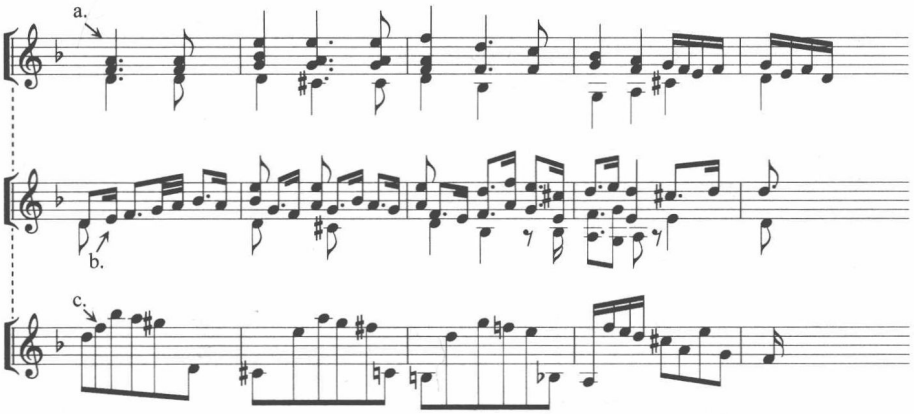
⑧ 逆行法：(h)

⑨ 摄取法：(i)

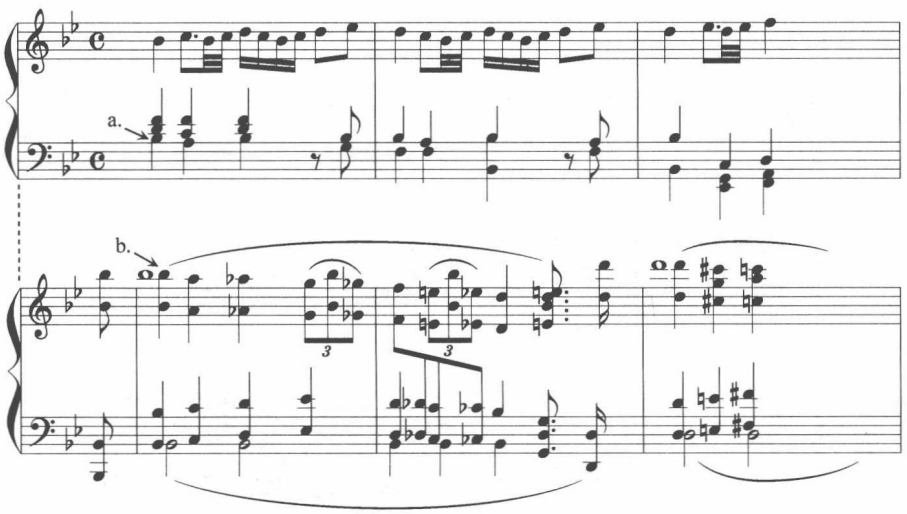
2. 对位变奏

保持主题骨架,改变对位线条。箭头所指为新对位材料:

例279:巴赫《恰空》



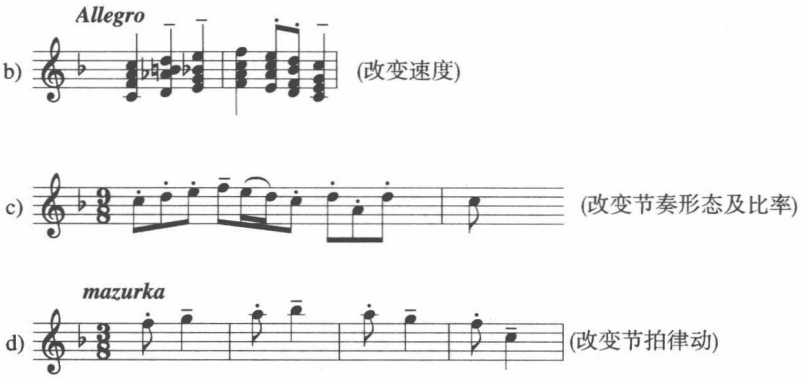
例280:勃拉姆斯《亨德尔主题变奏曲及赋格》



3. 节奏变奏

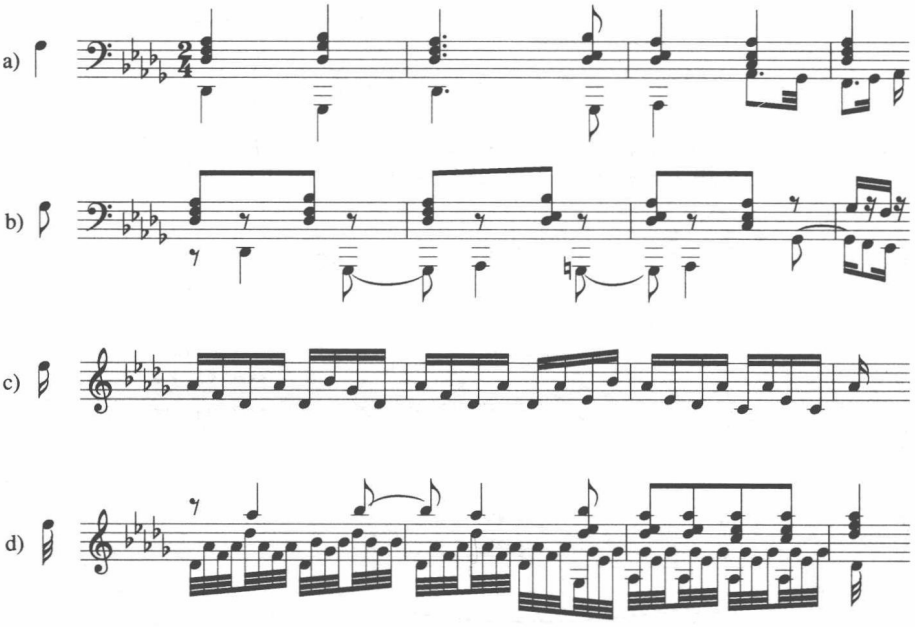
节奏变奏的因素很多,有改变速度、改变节奏型、改变节拍律动、改变节奏密度等。

例281:柴可夫斯基《F大调变奏曲》



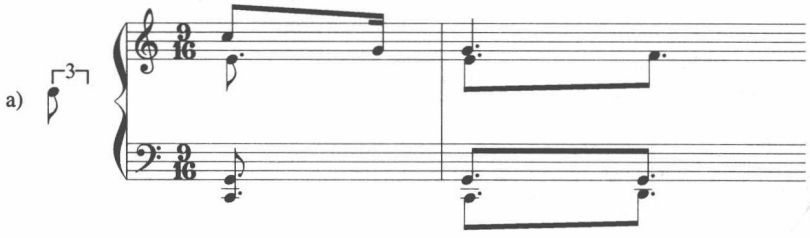
改变节奏密度：

例282：贝多芬《F小调奏鸣曲》(Op.57)第二乐章



主题节奏未变，但节奏运动的密度改变。此例按二分比率增密加速。

例283：贝多芬《C小调奏鸣曲》第二乐章(Op.111)



b)

c)

d)

此例则按将“二分之一”“一分为三”的比率加密。

4. 和声变奏

同样旋律音调改变和声配置。

例284对同一个主题作出五种不同和声配置。(a)为C大调Ⅰ与Ⅴ。(b)、(c)均从$Ⅰ_6$开始,但(c)仍在C大调内增加三度平行线条,(b)与(e)离调至Ⅱ级(d小调),细部亦有差别。(d)配置$E^{\flat}$系统和弦。(f)为主持续音上的$Ⅰ_7{}^{\flat}$-Ⅳ。

例284:贝多芬《C大调“天佑吾王”主题变奏曲》(WOo78)

(a) C: Ⅰ　V_7

(b) C: $Ⅰ_6$　($Ⅳ_6$/d)　D_7/d　Ⅱ　($Ⅳ_6$)　Ⅴ($Ⅳ^{\flat 6}_{4}$)

(c)

C: I6 V43

(d)

E♭: I D7 VI II6 c: D7 IV6 V7

(e)

C: I6 (II6/II) D7(II) D7/II II (IV6 ♭4) D7

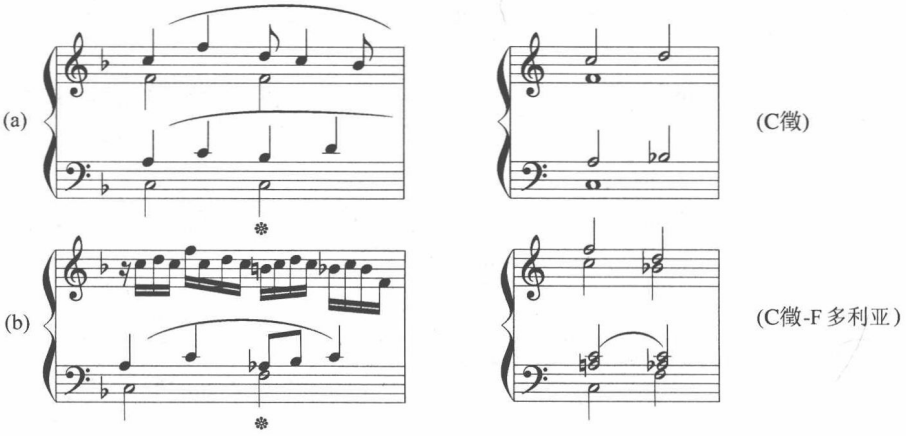
(f)

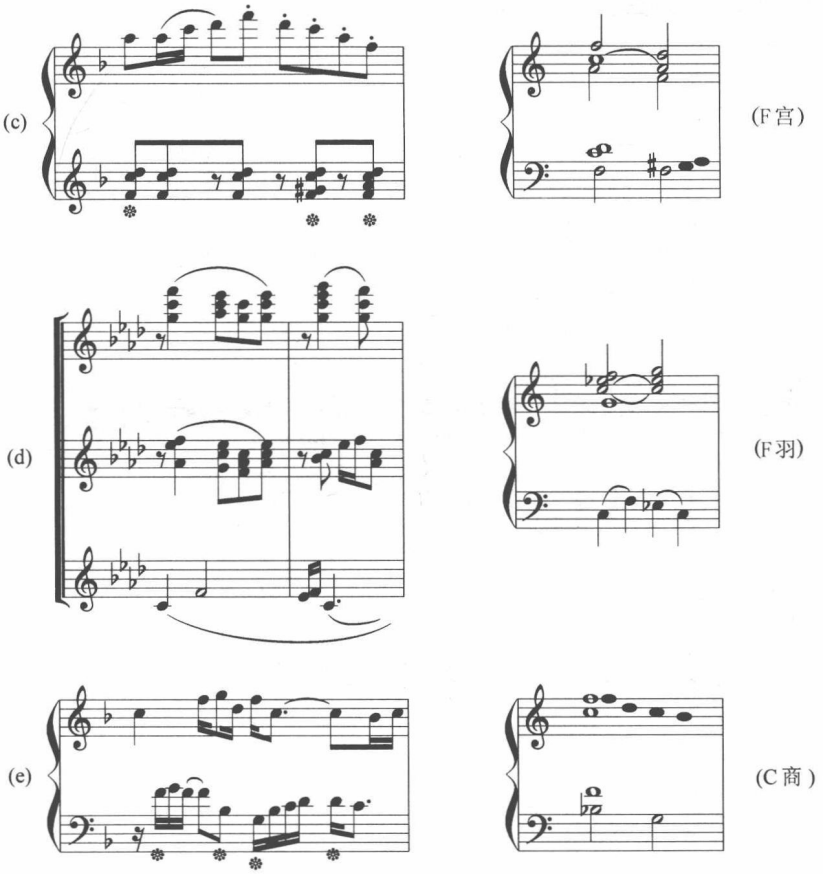
C:D7/IV IV6 I IV I II65 DDVII65

(主持续音)

下例则运用不同的五声性和弦结构对相同主题进行不同配置：

例285：杜鸣心《变奏曲》





以上和声变奏即包含着内部调式所发生的变化。(a)采用C徵调的和声系统,(b)由C徵连接F多利亚(大六度)和弦。(c)为F宫和声,(d)为F羽,(e)则处理为C商调。

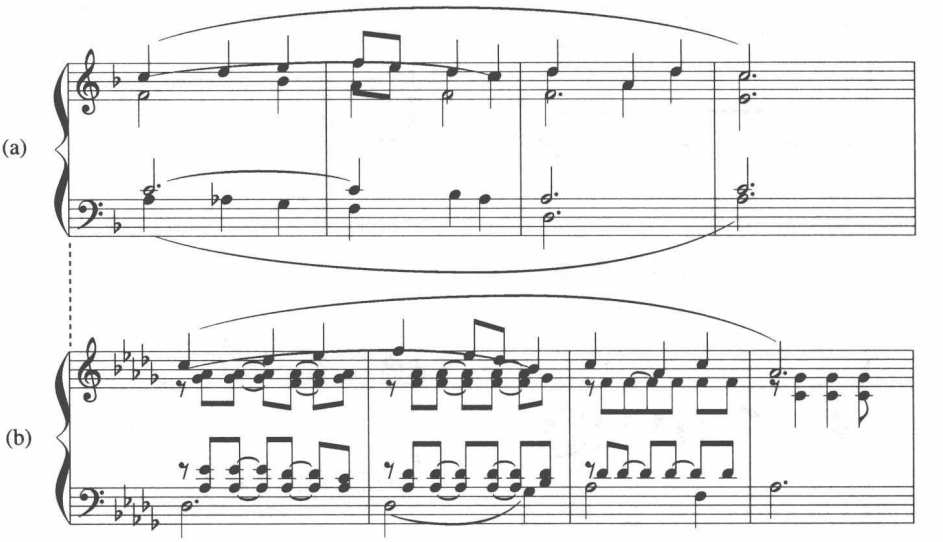
5. 调性变奏

将同一主题在不同调上进行处理,可不改变主题音高,但改变调性;亦可改变整个调性,将主题同时移向新调。

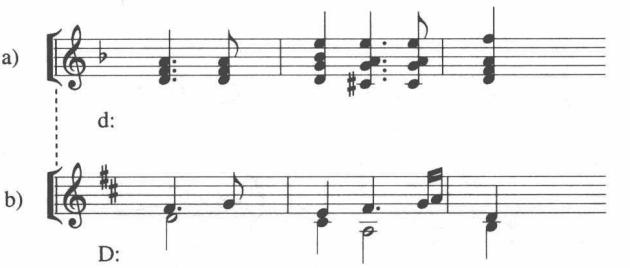
例286的主题在F大调上,但变奏将同音高的主题处理为降六级调——D♭大调。(见p.296)

作为调性之间的对比,最早(在巴洛克晚期与古典主义前期)变奏曲中将小调与同主音大调或大调与同主音小调形成调性对比成为定式。(见例287)

例286：柴可夫斯基《F大调变奏曲》

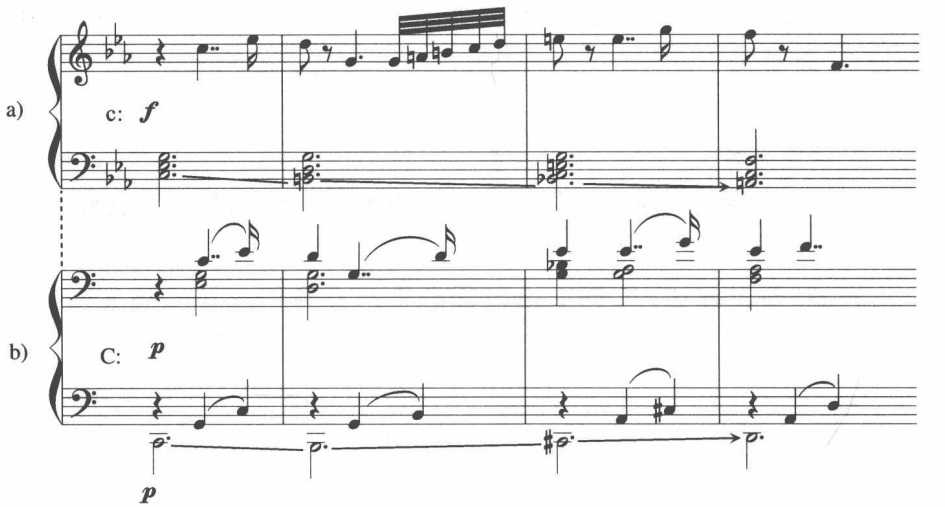


例287：巴赫《恰空》



通常由同主音大调在小调变奏曲中构成结构性中段。

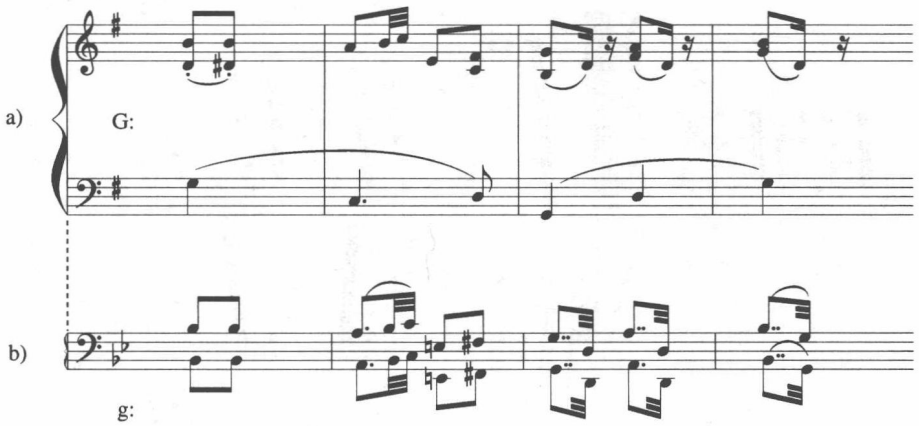
例288：贝多芬《C小调三十二变奏曲》



相同的旋律音高，但调号由C小调变为C大调。低音进行由半音下行改变为半音上行，力度记号由强（*f*）改变为弱（*p*），和声由强有力的柱式和弦改变为柔和的分解进行，这样，音乐的性质发生了根本性的变化。

相反，在大调变奏曲中，对比性中段则由小调担任：

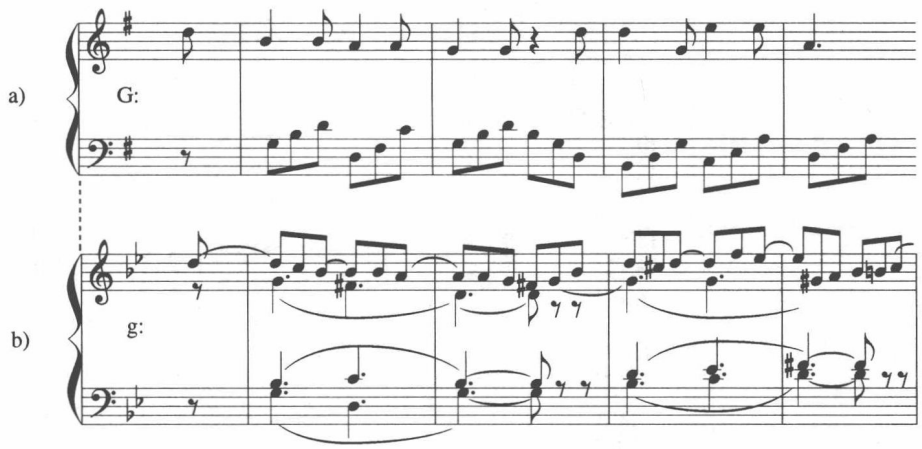
例289：贝多芬《六首简易变奏曲》



此例十分简单地将旋律线条改变为同主音小调。

下例则保持骨架音的位置，另行进行和声配置。

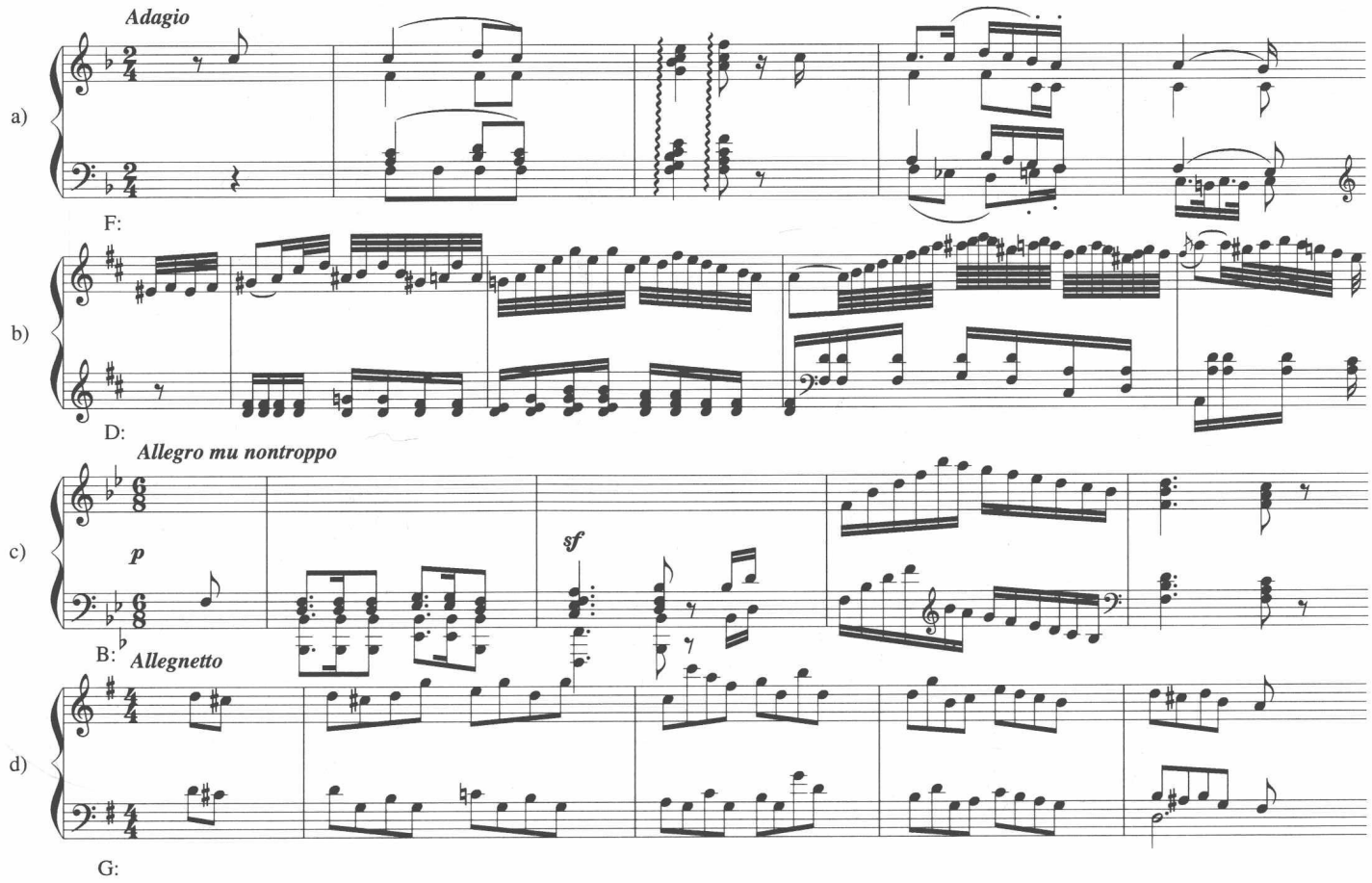
例290：贝多芬《G大调六首变奏曲》

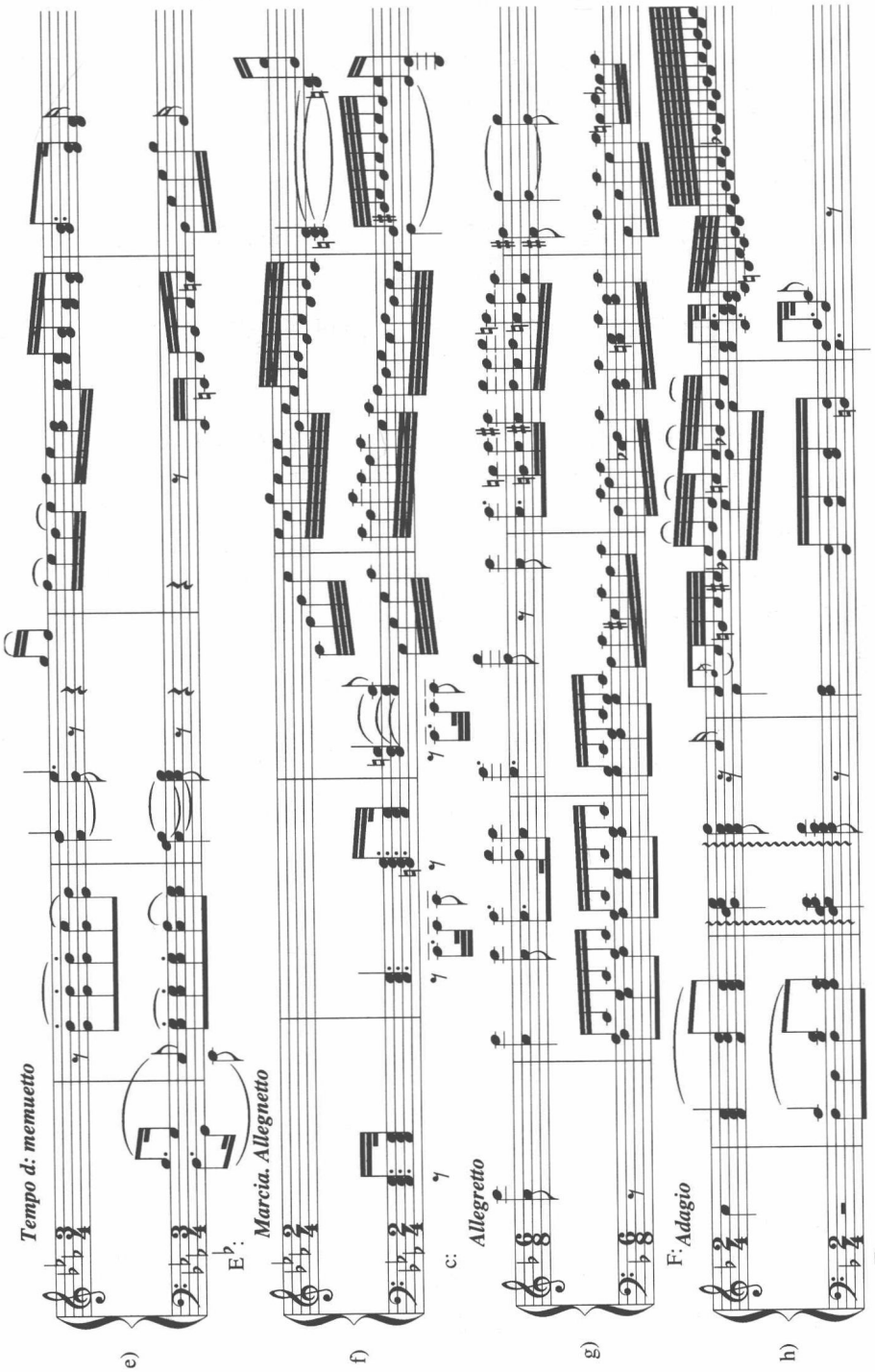


该主题在变为小调时将旋律节奏滞后，形成留音，增强和声表现力。和弦位置及进行完全相同。

贝多芬的《F大调六首变奏曲》(Op.34)是首奇特的曲子。或许第一次将每个变奏写在不同调上，形成一个调性的循环链：

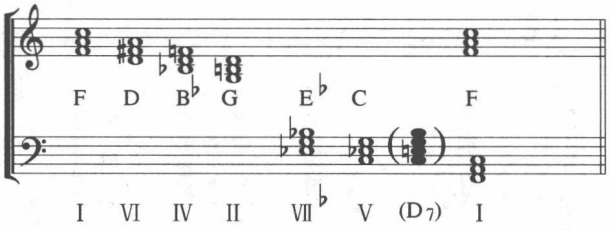
例291：贝多芬《F大调六首变奏曲》




e)
Tempo d: memuetto
E♭:
f)
Marcia. Allegnetto
c:
g)
Allegretto
F: Adagio
h)
F:

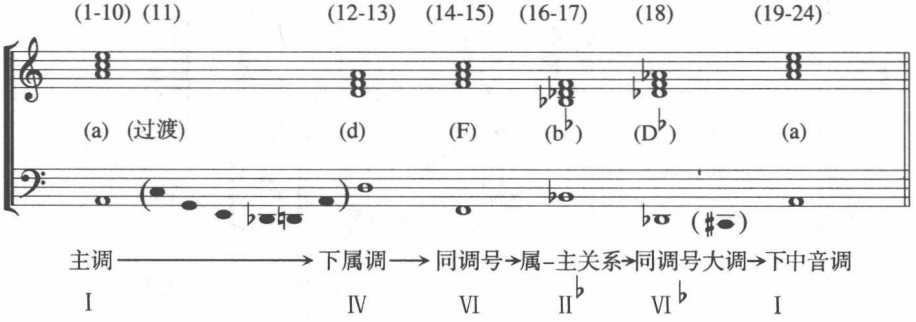
此例主题 a)为F大调,变奏Ⅰ,b)D大调,变奏Ⅱ,c)B♭大调,变奏Ⅲ,d)G大调,变奏Ⅳ,e)E♭大调,变奏Ⅴ,f)C小调,变奏Ⅵ,g)回F大调。Coda重新出现主题(Adagio),但加花更繁密。全曲形成“下中音调性链”:

例291(i)



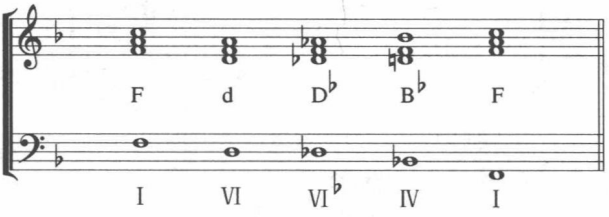
这类调性变奏对后世创作影响颇大,拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》按下列调性关系组织二十四个变奏:

例292:



柴可夫斯基《F大调变奏曲》走了一个类似的循环圈:

例293:柴可夫斯基《F大调变奏曲》调性循环圈



6. 织体变奏

创作变奏曲,第一重要的自然是选择与设计主题。一般来说,作为变奏曲的主题越简单越好,音越少越好,越少曲折越好。如果主题繁花似锦,会给变奏带来极大限制。而主题留下的空间越大,变奏的空间范围亦越开阔。然

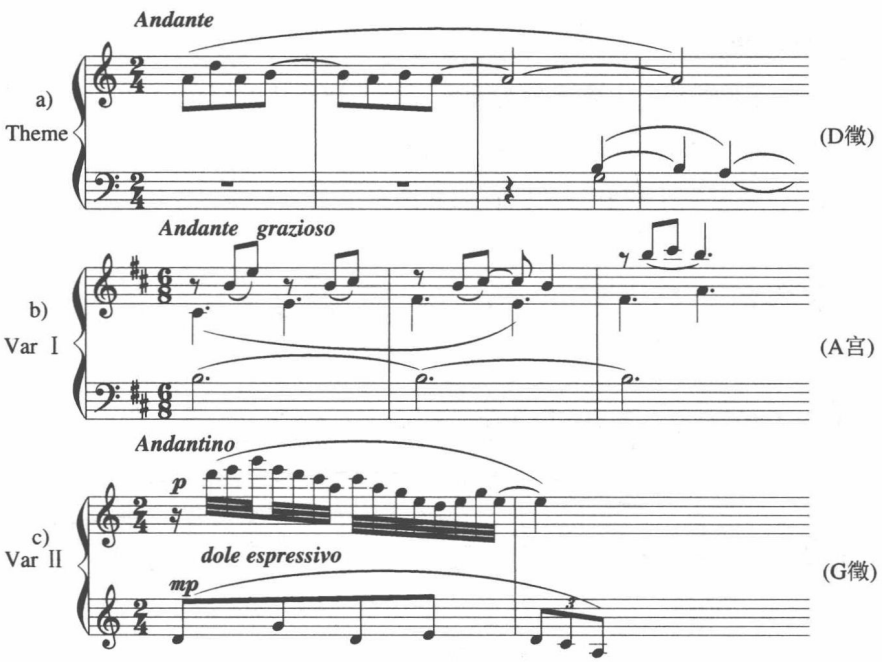
后就要选择织体，织体即音响的组织方式，织体的变奏向来都是变奏曲表现形态的主体。在浪漫主义创作阶段，织体变奏往往构成变奏曲的主体。

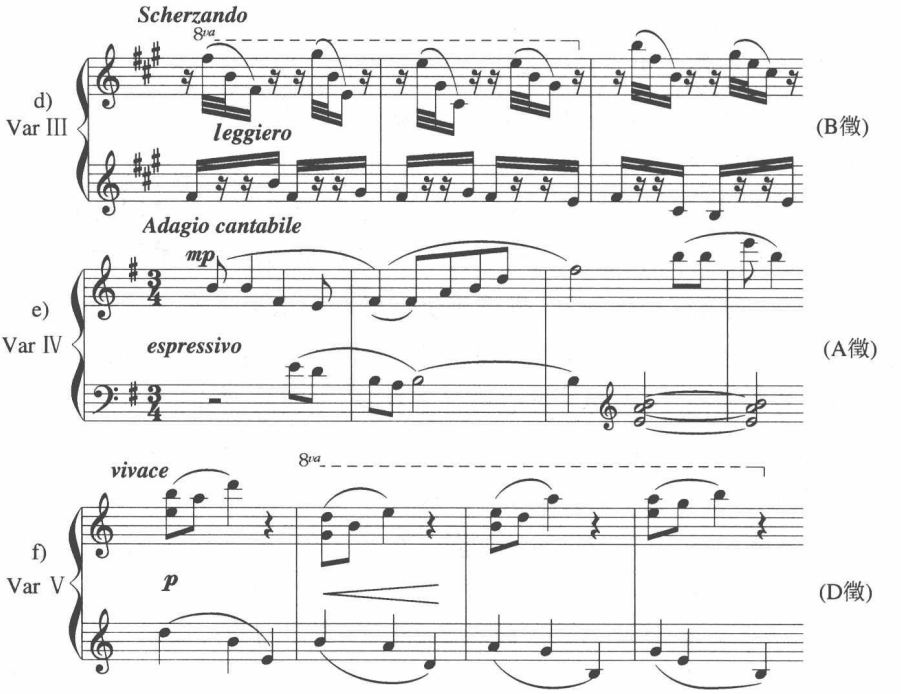
在开始写作变奏曲练习时，可首先写好主题。再写各个变奏的开端。如把开端全部写好，整首变奏曲就完成了一大半。

以丁善德《中国民歌主题变奏曲》为例，主题与五个变奏之间在调式、织体、音区、速度、运动方式之间形成对比，变奏Ⅰ是主题的分裂；变奏Ⅱ将主题移到低音，高音区装饰加花；变奏Ⅲ仍在低声部出现主题，改变为诙谐性的附点节奏，高音奏出模仿古筝的音响；变奏Ⅳ如歌的柔板，主题倒影后变形分布在各个层面上；变奏Ⅴ类似百音琴音响，主题隐藏分布在每一小节的骨干音之中。每一变奏的开端部分决定了每个变奏的动向，从这些开端的比较中，即可把握整首变奏曲的性质与过程。

需要指明的是，下例调号与实际调式并不一致。每个变奏都少写一个升号。调性应以实际出现的音列决定。

例294：丁善德《中国民歌主题变奏曲》

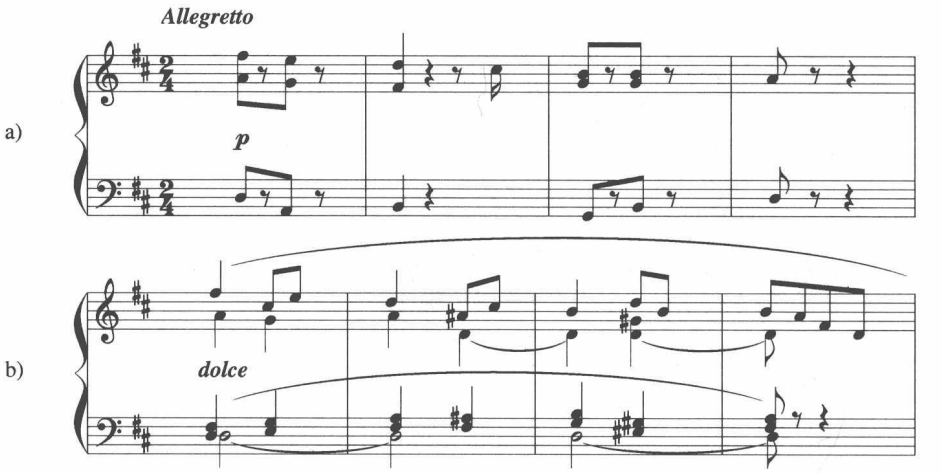


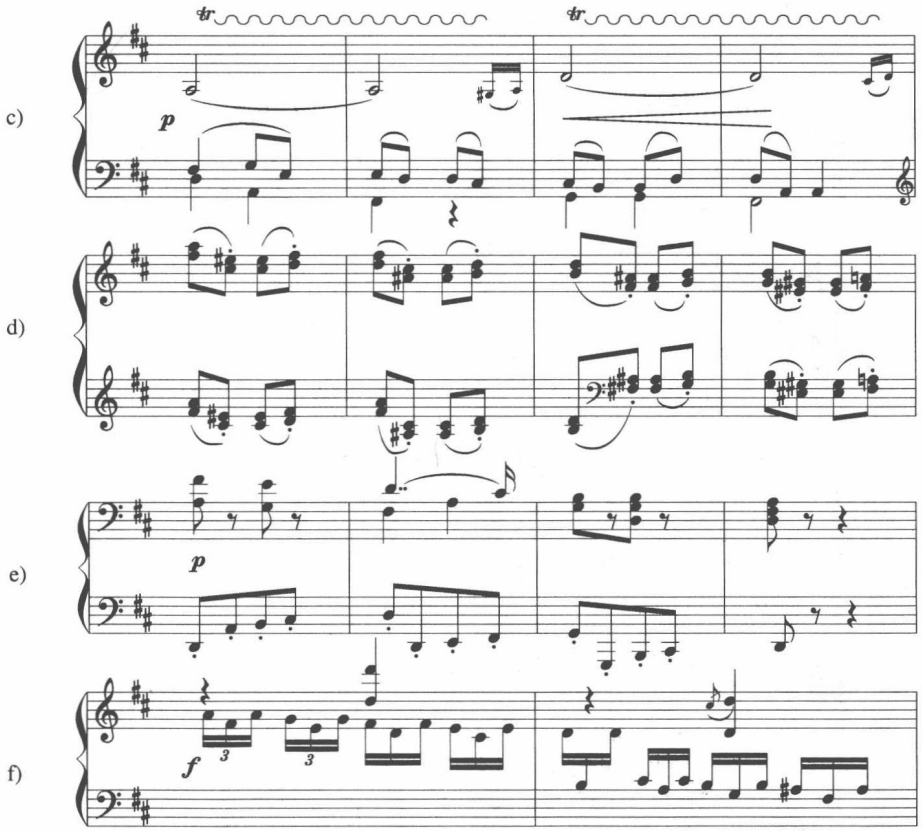


7. 音色变奏

音色变奏在钢琴上主要表现为音区、力度、演奏法的变化，在乐队上则表现为配器的变化，不同乐器组合构成不同变奏的音色基础。

例295：贝多芬《D大调二十四首变奏曲》





以上六例主题都被安排在不同音区，演奏法、分句、连跳，均有所不同。像这样的变奏，调性不变（始终D大调），主题不变（主题音调始终完整保持），性格与速度亦无变化，始终保持统一的小快板速度。除末例外力度均为弱奏。这个变奏之间变化主要体现在音区与音色上。

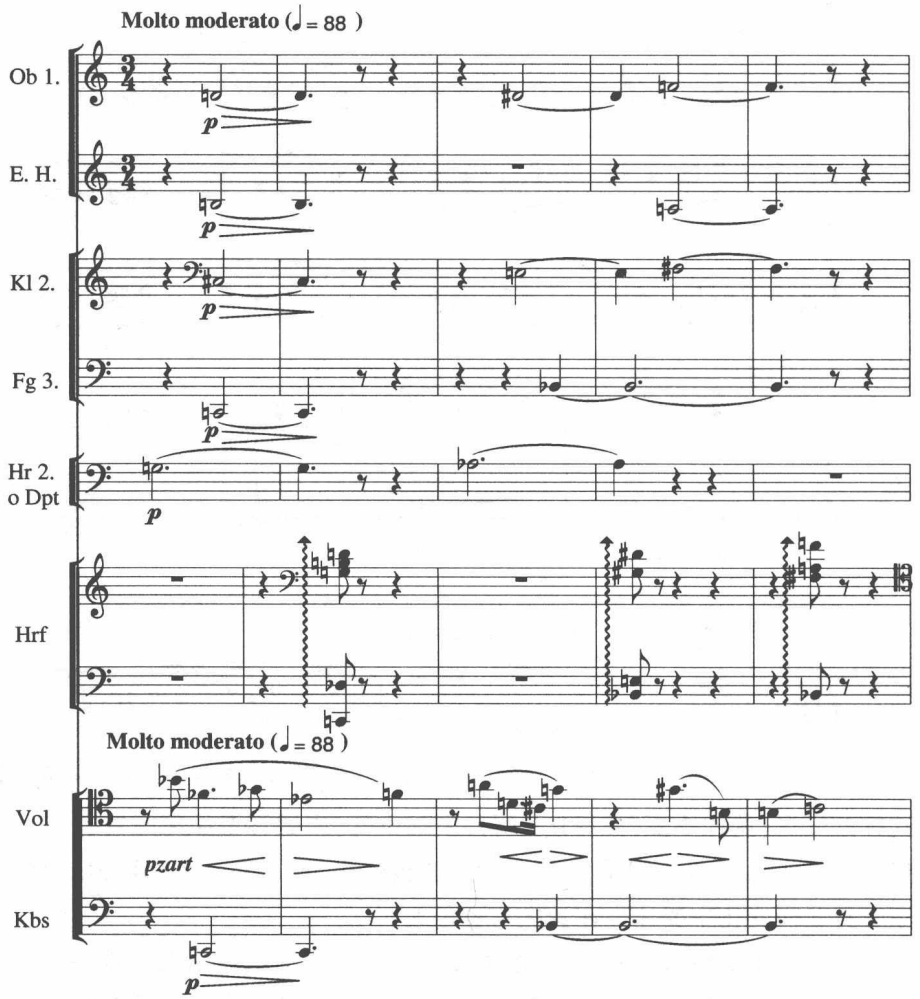
在管弦乐队中，这种音色引起的变奏手段显得尤其突出尤其重要。比较勋伯格《乐队变奏曲》的主题与变奏Ⅰ，即可看出乐队色彩的对比在其中起着决定性的作用。主题旋律由大提琴奏出，木管和声背景衬托，竖琴点出波纹色彩，整个音响空寂而深沉。（见p.304例296(a)）

变奏Ⅰ则采用花枝招展的乐队效果，与主题形成鲜明对比。双簧管、中提琴、大提琴、低音单簧管、大管与低音大管三层组合在三个不同音区组织如歌的连奏线条，而第一小提琴、第二小提琴用跳弓与拨弦混合，圆号与长号的短促跳音相呼应，钢片琴、短笛、长笛等高音乐器在极高音区闪烁短句组合，光

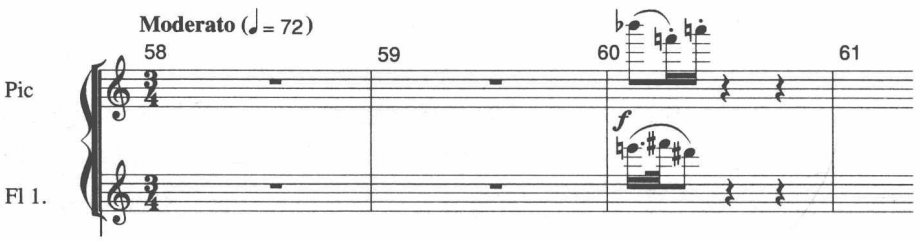
彩闪耀,与主题的平稳性有着天壤之别。

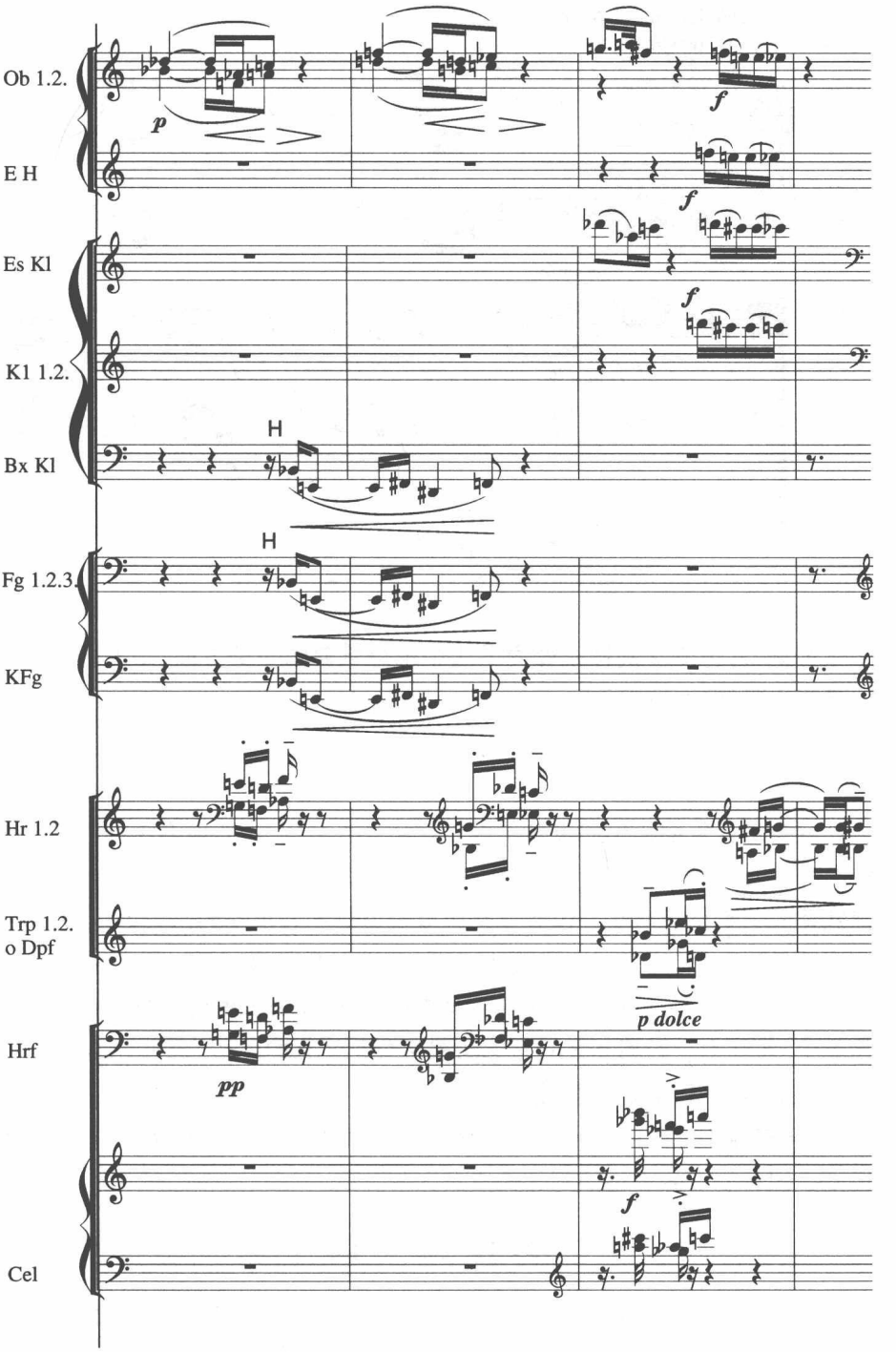
例296(a):勋伯格《乐队变奏曲》

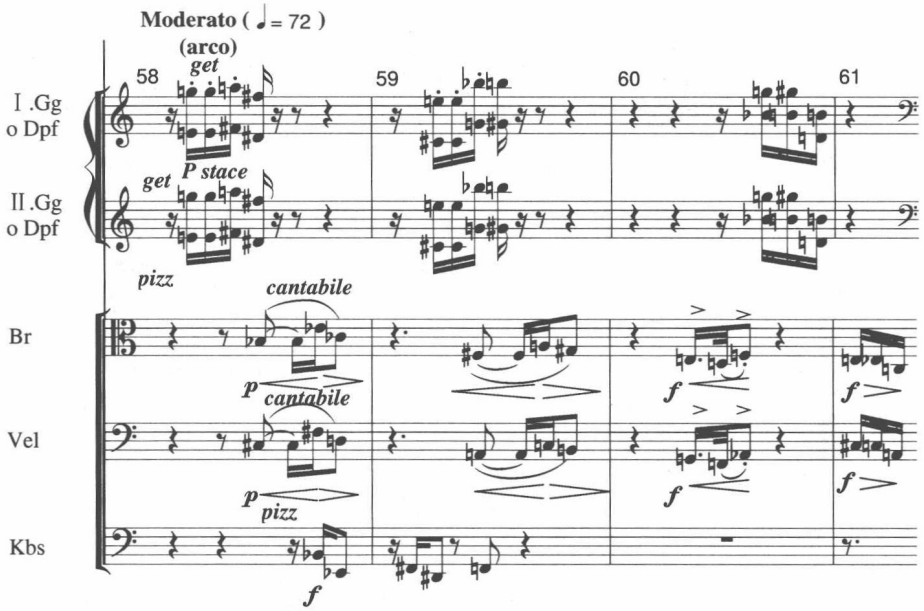
主题



例296(b):变奏 I




Ob 1.2.
E H
Es Kl
Kl 1.2.
Bx Kl
Fg 1.2.3.
KFg
Hr 1.2
Trp 1.2.
o Dpf
Hrf
Cel
p
f
H
pp
p dolce



可见，音色变奏同样是变奏手法中十分重要的一个方面，是人的听觉系统最易于感知的一种形式。

小　　结

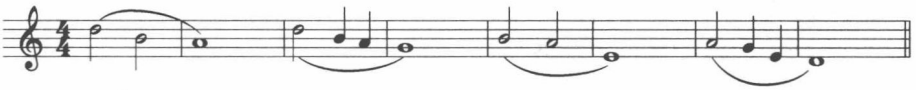
变奏是音乐创作中的重要手段。“戏法人人会变，巧妙各有不同”。变奏手法的高低常常导致音乐作品的精巧与否、严密与否、合理与否、动人与否。掌握熟练的变奏技巧对于一位专业作曲家来说是十分重要的。

从手法分类，我们讨论了旋律变奏、对位变奏、节奏变奏、和声变奏、调性变奏、织体变奏与音色变奏。在实际写作中，这七个方面都综合使用在同一首作品中，实际上它们相互之间是无法截然分割开来的。

从变奏曲的体裁分类，由简单到复杂，存在着 装饰性变奏曲、性格性变奏曲、和声性变奏曲（含固定低音性变奏曲）、结构性变奏曲四大类。以下分别讨论这四种变奏曲类型的写作特点。

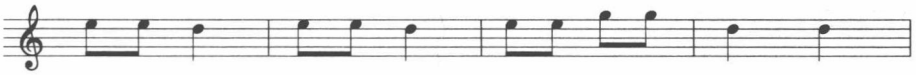
习题三十四

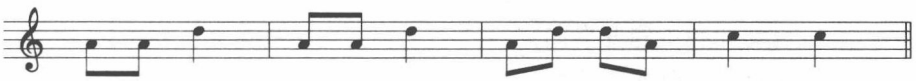
一、为下列开端作不少于二十种旋律装饰，并配制和声。可移至不同调式或调性上，运用不同节奏形态、不同音区、不同音色及奏法。



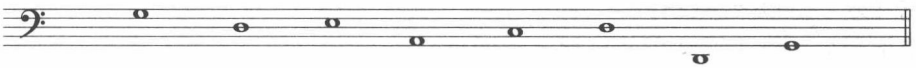
二、为下列旋律写作八种以上不同的对位线条。

三、为下列旋律写作六种以上和声变奏。





四、为下列低音写作十六种以上的“上层建筑”。



五、分析与阅读

巴赫：《C 小调帕萨卡里亚》

《G大调哥德堡变奏曲》

《D小调恰空》(选自《第四小提琴奏鸣曲》)

亨德尔：《快乐的铁匠变奏曲》(选自《E大调组曲》)

《帕萨卡里亚》(选自《G小调组曲》)

《恰空及六十首变奏》

《变奏曲》(选自《D大调组曲》)

海顿：《F小调行板及变奏》

莫扎特：《变奏曲集》

《钢琴奏鸣曲D大调，A大调，C小调》

《F大调小提琴奏鸣曲》

贝多芬：《C小调三十二变奏曲》

《D大调二十四变奏曲》

《F大调六首变奏曲》
《C大调迪阿贝里主题及三十三变奏曲》
《钢琴奏鸣曲》Op.26(A♭)、Op.14 No.2(G)、Op.57(f)、Op.109(E)、Op.111(c)
《弦乐四重奏》Op.134(E)、Op.132(A)
舒伯特:《死神与少女》变奏曲(《D小调弦乐四重奏》)
《鳟鱼五重奏》
韦伯:《变奏曲集》
门德尔松:《庄严变奏曲》
舒曼:《交响练习曲》
《两架钢琴的行板与变奏》
勃拉姆斯:《海顿主题变奏曲》
《亨德尔主题变奏曲及赋格》
《帕格尼尼主题变奏曲》
《匈牙利主题变奏曲》
《自作主题变奏曲》
《帕萨卡里亚》(选自《E小调第四交响曲》)
柏辽兹:《幻想交响曲》
帕格尼尼:《A小调随想曲》(第二十四首)
李斯特:《前奏曲》
《交响曲"浮士德"》
《帕格尼尼练习曲》第六首
柴可夫斯基:《F大调变奏曲》
《A小调三重奏的变奏性终曲与结尾》
弗朗克:《前奏曲、赋格与变奏》(管风琴)
《交响变奏曲》(管弦乐)
帕里:《交响变奏曲》
埃尔加:《埃尼格玛谜语变奏曲》
理查·斯特劳斯:《交响诗"唐·璜"》
马克斯·雷格尔:《变奏曲》
拉赫玛尼诺夫:《帕格尼尼主题狂想曲》
《柯莱里主题变奏曲》
沃汉·威廉姆斯:《塔里斯主题变奏曲》
多那依:《护士之歌主题变奏曲》

勋伯格：《乐队变奏曲》
威伯恩：《变奏曲》
贝尔格：《帕萨卡里亚》(选自《沃采克》)
亨德米特：《帕萨卡里亚》(选自《第二弦乐四重奏》)
斯特拉文斯基：《七重奏》第二乐章
拉威尔：《A小调钢琴三重奏》第三乐章
肖斯塔科维奇：《A小调第一小提琴协奏曲》
卢托斯拉夫斯基：《管弦乐队协奏曲》第三乐章的“帕萨卡里亚”
丁善德：《中国民歌主题变奏曲》
杨儒怀：《送大哥主题变奏曲》
刘庄：《变奏曲》
王建中：《变奏曲》
杜鸣心：《变奏曲》
朱践耳：《主题与变奏》
瞿维：《主题及变奏曲》

第十六章　装饰性变奏曲

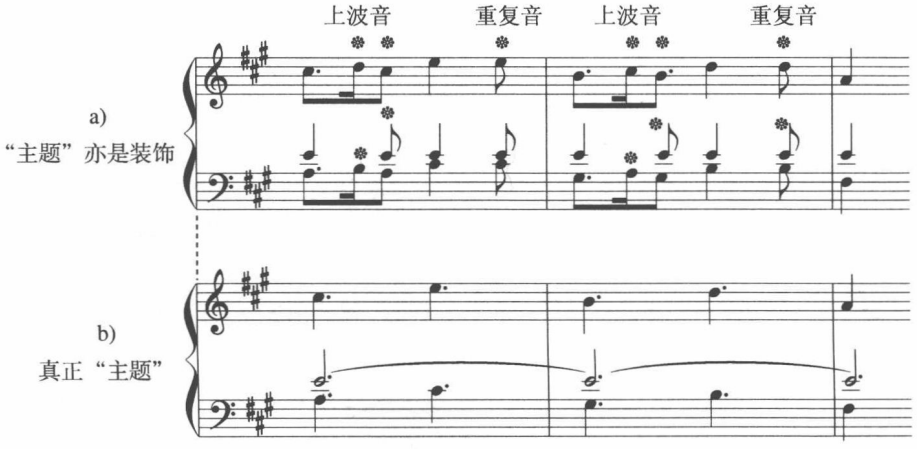
装饰性变奏曲是维也纳古典主义时期作曲家如海顿、莫扎特、贝多芬(早期)等人常用的方式。装饰性变奏的特点是从头至尾保持旋律及和声的骨架,以此为基础进行装饰性变化,通过增音或减音(以增音为主),使骨架音周围枝叶招展，繁花似锦。通常由简入繁，到倒数第二个变奏出现柔板(Adagio)或广板(Largo)时变化达到最繁复的程度,最后一个变奏以快板或赋格段作结,这几乎成为定式。

实例分析(一)

莫扎特:《A大调奏鸣曲》(KV.331)第一乐章(变奏曲)

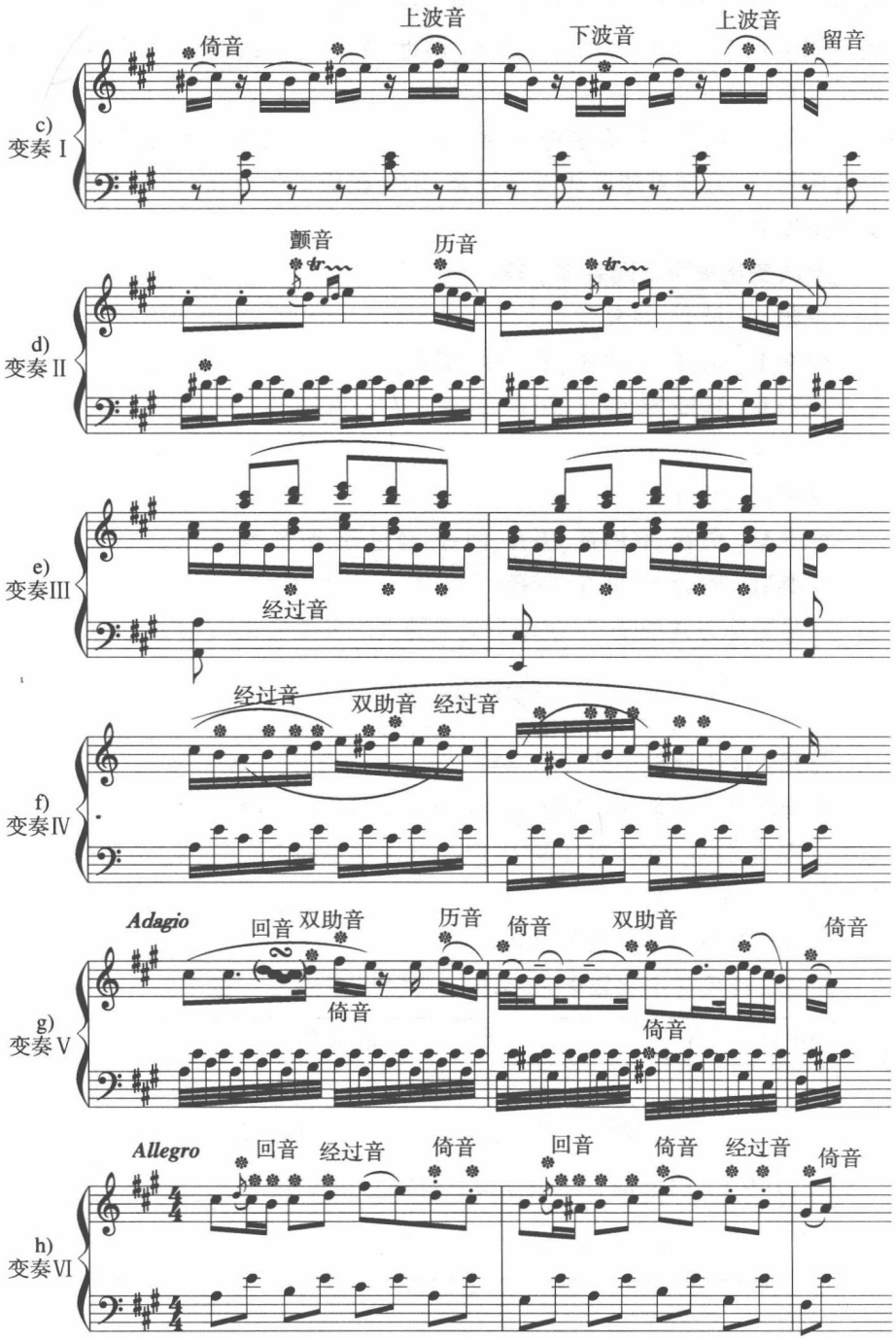
这首变奏曲由一个主题与六首变奏组成,是纯粹性质的装饰性变奏曲。注意,“主题”本身已是装饰性变奏。a)中加✱号的是装饰(波音与重复音)。真正的潜在“主题”如b)所示:

例297:莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》(KV.331)第一乐章



接下去六次变奏真正依据的是例297.b)所示,高声部与低声部三度(十度)平行进行,中间声部E持续音。围绕这一骨架进行装饰变奏:

例297：


倚音
上波音
下波音
上波音
留音
c)
变奏 I
颤音
历音
d)
变奏 II
e)
变奏III
经过音
经过音
双助音
经过音
f)
变奏IV
Adagio
回音
双助音
历音
倚音
双助音
倚音
倚音
倚音
g)
变奏 V
Allegro
回音
经过音
倚音
回音
倚音
经过音
倚音
h)
变奏VI

从头至尾对潜在的真正主题进行七次装饰变奏(“主题”实际是第一次装饰变奏)。上例比较可清楚看出,从“主题”到“变奏Ⅲ”是一个整体段落,采用不同装饰手段但性质如一,速度、调性、节拍均未改变,统一性大于对比性。变奏Ⅳ是乐曲中心位置,用同主音小调(a)代替大调(A),形成调性上的明暗变化,这几乎是所有装饰性变奏曲的通例。变奏Ⅴ为慢板段落,变奏最委婉曲折,气息随着速度放慢而拉宽,乐句相应扩张拉长,旋律变得更多周旋而愈加动人。

七次变化采用不同装饰手段:

主题:上波音、重复音。

变奏Ⅰ:倚音、上波音、下波音、留音。

变奏Ⅱ:辅助音、颤音、历音。

变奏Ⅲ:经过音。

变奏Ⅳ:经过音、双助音。

变奏Ⅴ:倚音、双助音、历音、回音、经过音、留音等。

变奏Ⅵ:回音、经过音、倚音。

正是装饰方式的变化,使每个变奏的音乐发生变化。

实例分析(二)

肖邦:《F小调叙事曲》(Op.52)

肖邦的《F小调叙事曲》是首以自由方式写成的奏鸣曲式。其“第一主题”采用变奏曲方式。在整首作品中,其出现主题与四个变奏。这是装饰性变奏在大型作品中穿插使用的实例。

这首作品的整体结构如下:

表10:肖邦《F小调叙事曲》结构

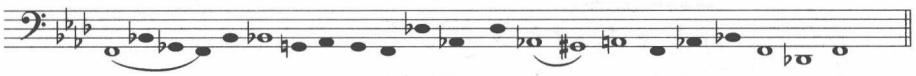
引子	呈示部					
	主部				连接部	副部
	主题	变奏Ⅰ	插部	变奏Ⅱ		
(1–7 小节)	(8–22)	(23–37)	(38–57)	(58–71)	(72–84)	(84–99)
C 大调(V_7/f)	f小调	(f–b♭)	(G♭–b♭)	(f–b♭)	(→b♭)	(B♭)

展开部					引子
(100–103)	(104–107)	(108–109)	(110–111)	(112)(113)(114)(115–128)	(129–134)
(g小调)	(a)	(g)	(f)	(D) (A♭) (D♭) (A♭)—(G♯) A♭持续音	(A)

再现部							
主部							
变奏Ⅲ（赋格段）				变奏Ⅳ	连接部	副部 →（变奏）	Coda
(135–138)	(139–142)	(143–145)	(146–151)	(152–164)	(164–168)	(169–210)	(211–239)
(F)	(A♭)	(b♭)	(b♭)	(f)	(D_7/b♭)	(D♭)	(f)

全曲调性布局呈如下骨架：

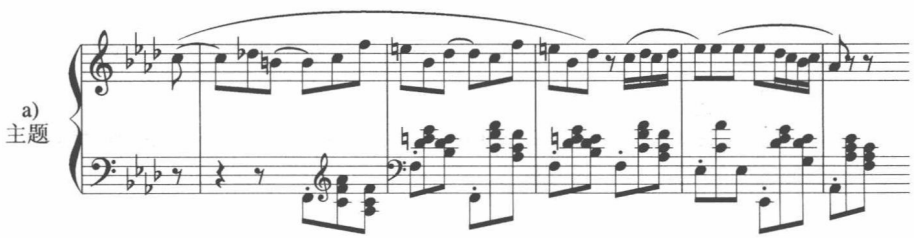
例298：肖邦《F小调叙事曲》调性骨架

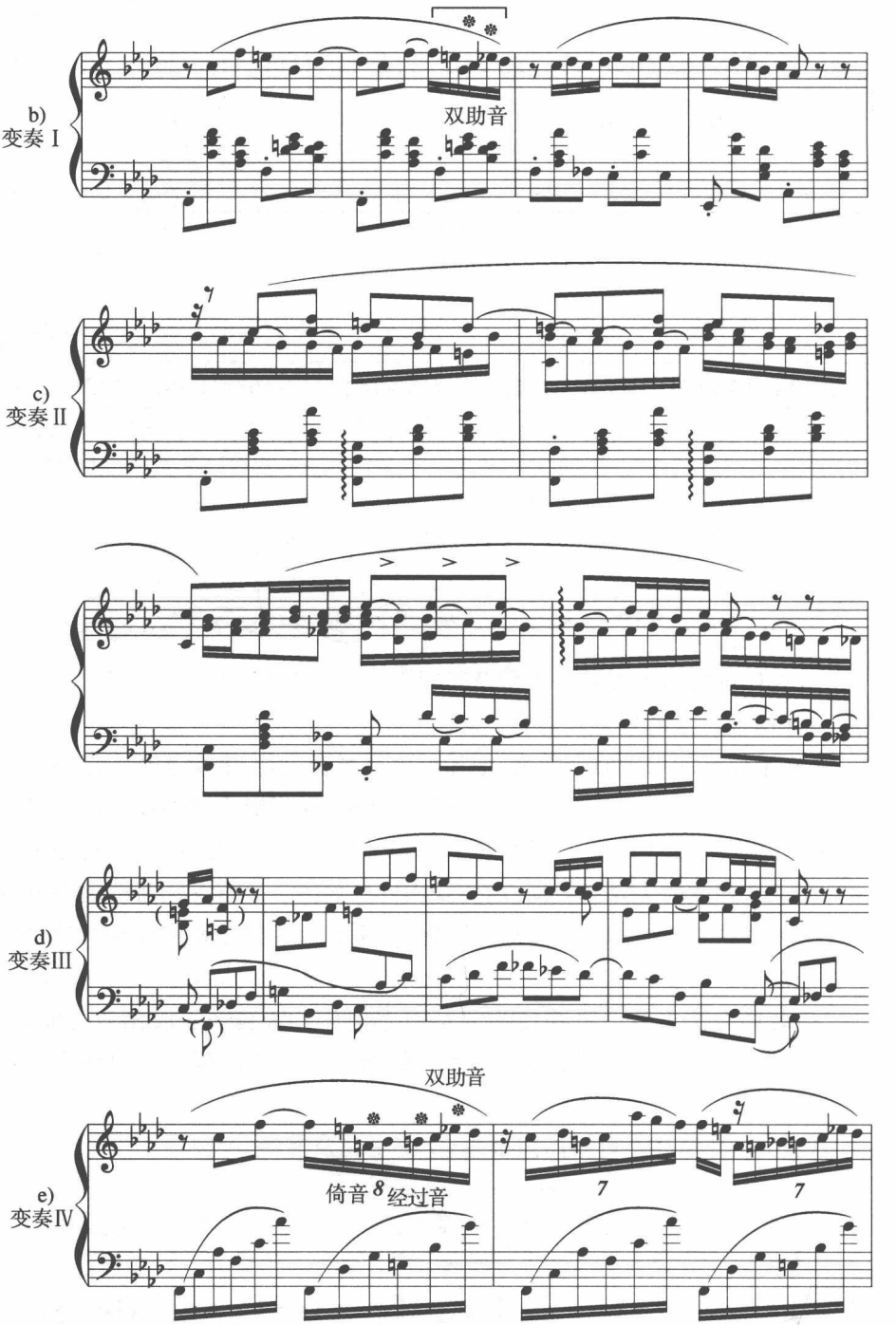


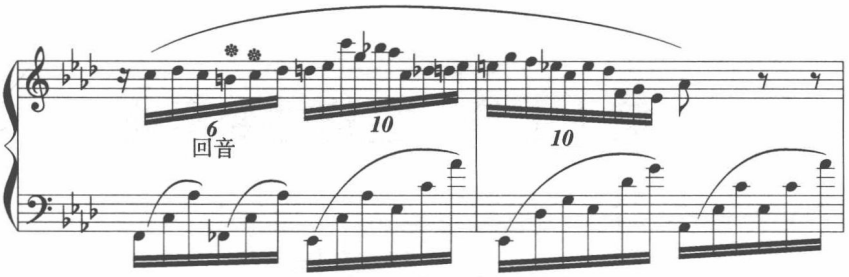
现在讨论的是主部第一主题及其四次变奏。主题及四次变奏依次层次加厚，装饰加强。主题以最简朴方式陈述，节奏保持八分音符及少量十六分音符。变奏Ⅰ仅增加一次回音装饰，增加低声部半音进行。变奏Ⅱ低音增添八度与琶音和弦，内声部增加连续十六分音符附加声部，旋律增加和声层及平行声部，是厚度最强的一次。变奏Ⅲ依靠四声部模仿的主题依次进入，使原来主调写法的主题改变为复调织体，内在张力得到加强。变奏Ⅳ则将运动在低音开放和弦背景上的旋律大幅度加花装饰，使平稳含蓄的主题改变为激情迸发的张扬性格。

从装饰方法上看，肖邦使用的是与上例莫扎特装饰手段相似的倚音、经过音、回音、双助音等手段，可谓是一脉相承。只是肖邦更多地使用半音进行。

例299：肖邦《F小调第四叙事曲》主部主题及变奏




b)
变奏 I
双助音
c)
变奏 II
d)
变奏III
e)
变奏IV
双助音
倚音 8 经过音
7
7



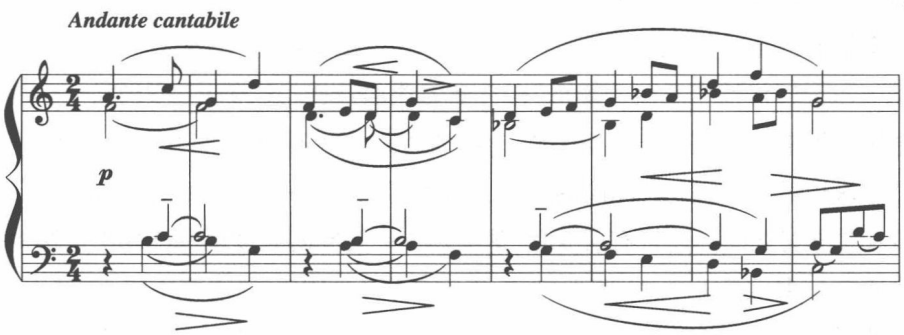
小　　结

装饰性变奏曲从变奏手法而论是最简单的一种。这类变奏曲通常保持全部和声骨架与主题旋律的骨架，围绕这些支干音进行各种方式缠绕装饰。关于装饰的细节在本书第一章第四节“装饰”以及第八章“巴洛克风格模仿写作的对位法则”中已详细论述。在“古组曲模仿写作”中，装饰也是其中一个核心问题。在中国音乐中，装饰加花同样是十分重要的创作手段。在中国丰富的民族民间音乐中，装饰变奏可谓无所不在。

装饰性变奏虽然相对简单，但实用；虽然比较古老，但有效。只要处理恰当，装饰得精细巧妙，仍不失为当今音乐创作一个重要的手法。

习题三十五

用下列主题写作装饰性变奏曲一首，先完成主题部分，再进行装饰变奏，不得少于六首变奏曲。



第十七章　性格性变奏曲

变奏曲中每个变奏均以不同性格处理，在每个变奏之间形成比较鲜明、强烈的对比与差异。这种变奏方式的区别性大于同一性，和声、调性、节奏、织体、音色及演奏方式，都可成为赋予各变奏以不同性格的手段。

性格性变奏曲在19世纪欧洲浪漫主义创作阶段广为流行。凡浪漫主义作曲家创作的变奏曲，如肖邦、勃拉姆斯、门德尔松、舒曼、柴可夫斯基、拉赫玛尼诺夫等人，均崇尚性格变奏方式。中国作曲家创作的变奏曲绝大部分亦依此模式创作。

实例分析（一）

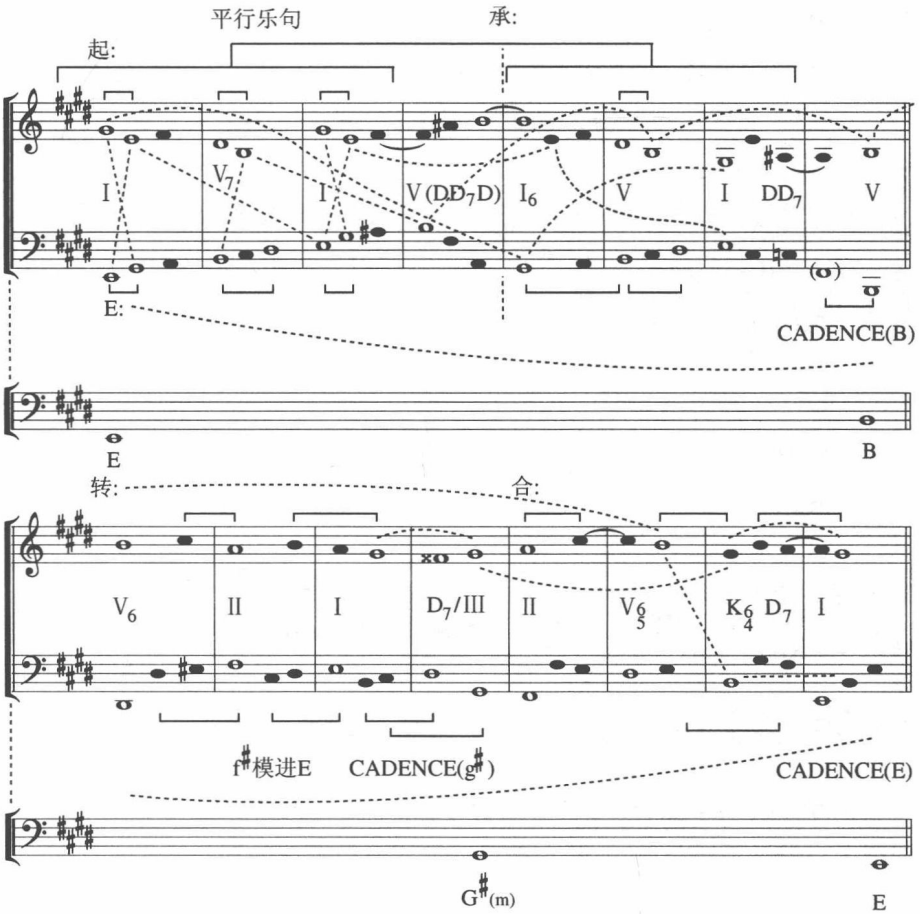
贝多芬：《E大调钢琴奏鸣曲》第三乐章（Op.109）

贝多芬写作于1820年的《E大调奏鸣曲》开创了性格性变奏曲之先例。贝多芬在其后期创作中，包括钢琴奏鸣曲（Op.109、111）、弦乐四重奏（Op.124、132）均使用变奏曲。与早期和中期装饰性变奏曲模式（尤其是节奏密度加倍分割）不同，在作品109中，贝多芬采用了每个变奏性格不同的手法。这是贝多芬一生创作中第一次在变奏曲中表现出这种性格化趋向，也开创了浪漫主义变奏曲创作的先河。

作为性格性变奏曲的雏形，这首变奏曲的性格对比仍是有限的。它从头至尾调性不变，始终维持在E大调；旋律骨干音始终不变，在每个变奏中颇为巧妙地保持着；和声不变，相同的和声进行贯彻在每个变奏中；低音线条不变，只有在骨架音之间的连接有所变化，甚至连每一变奏的长度也保持16小节结构，除变奏Ⅴ多重复一个8小节乐句，Coda在最后返回主题的连接中扩充了3小节之外，其余亦完全不作改变，每个变奏都是方正结构。在这样有限范围内，贝多芬最大限度地强调了性格方面的变化与对比，使每个变奏有着鲜明的特性，在写法上也各不相同。这可以被称为用最节省的手段写成的性格变奏曲。

这首变奏曲持恒不变贯彻始终的核心因素是：

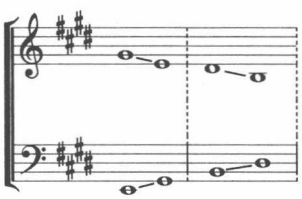
例300(a)



在这4×4乐句构造中,起承转合的性质十分清楚,E大调的主和弦:E、G#、B,在整个主题中起着贯穿作用。E与G#成为核心中的核心。这一大三度音程不但成为两个外声部进行的支柱,起于斯,终于斯。主音、属音、三度音,三个音不但决定调性骨架、旋律骨架、低音骨架,而且支持着每个细节的进行。

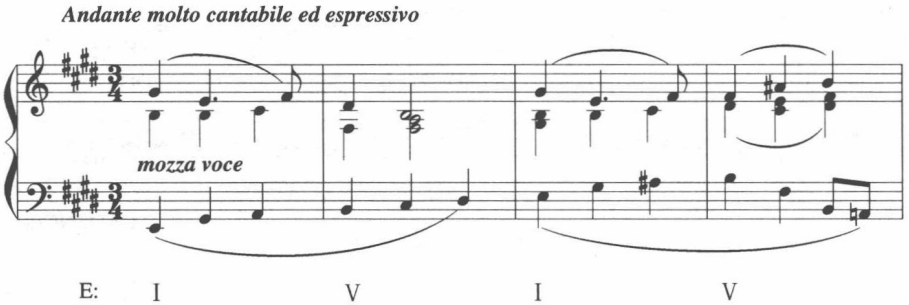
因此,这首变奏曲的真正"主题"是:

例300(b)

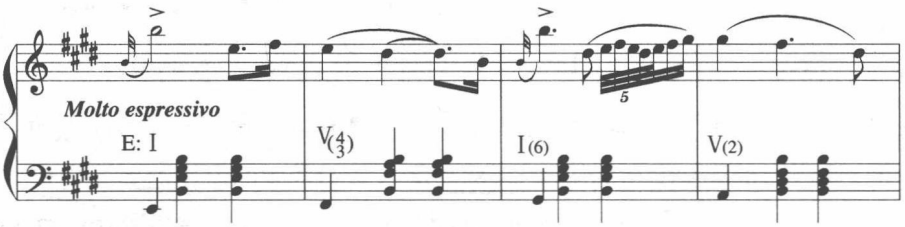


上述核心构造在每个变奏中的作用及各变奏与主题之间的联系可从下例中清楚看出来：

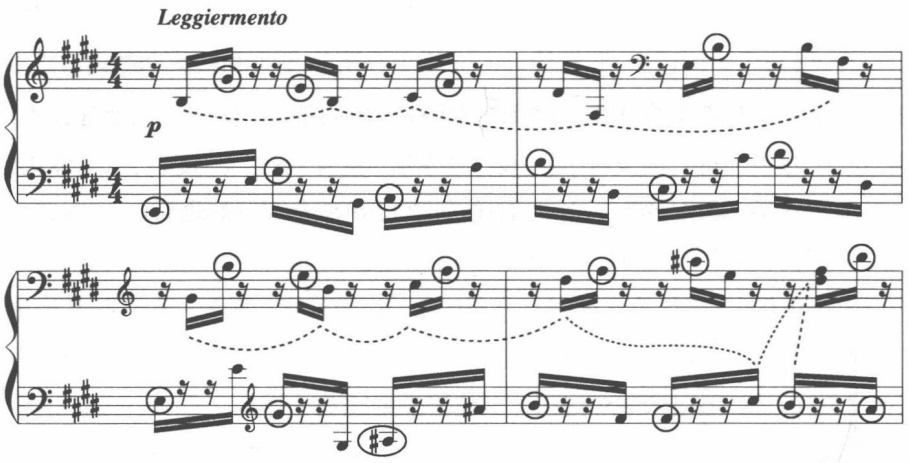
例301(a) 主题，以四分音符为节奏单位。



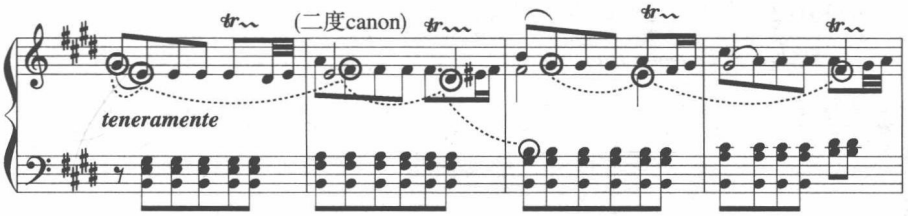
例301(b) 变奏Ⅰ，以主题第二乐句(第5小节)为开端，保持基本和声骨架但改变位置，重新组织歌唱性旋律。



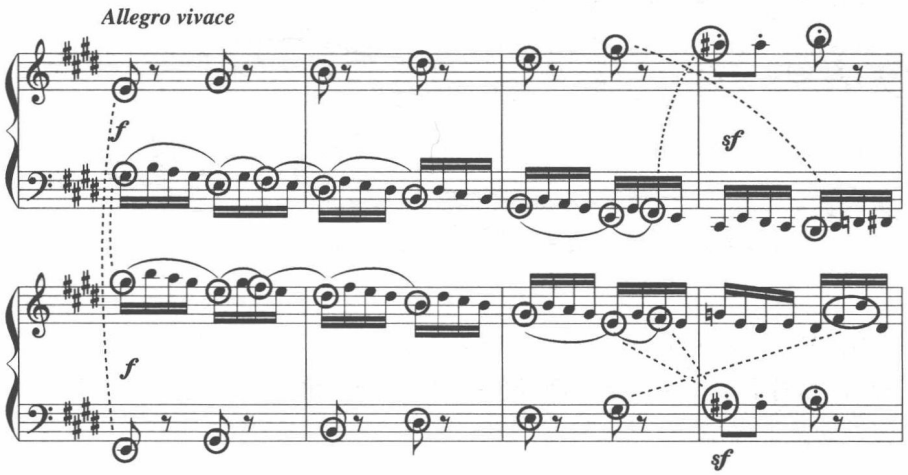
例301(c) 变奏Ⅱ，轻巧的跳音，与变奏Ⅰ性格大异。但两个外声部严格保留了主题的旋律与低音，甚至中声部也完整地被保持着。



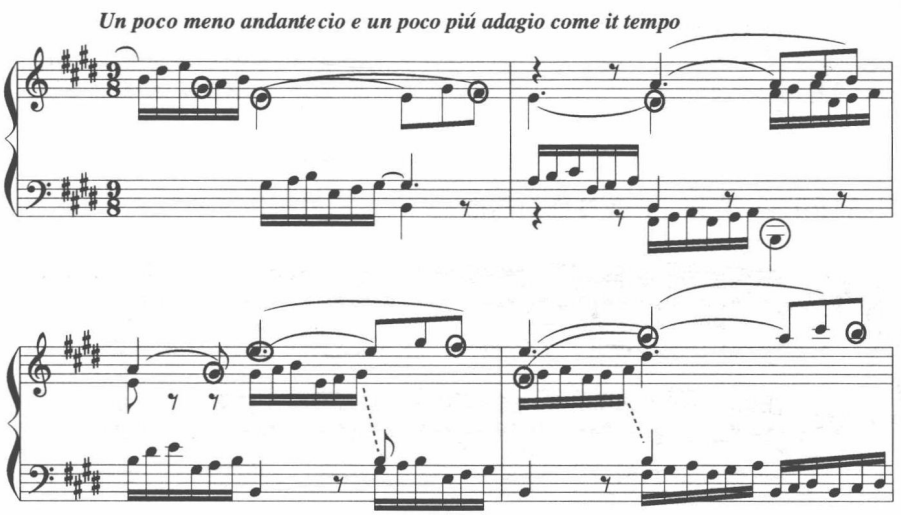
例301(d) 反复的一次被用不同织体(二度卡农)重新组织：



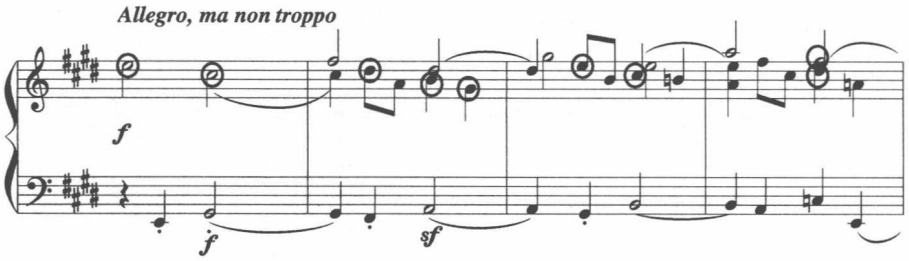
例301(e) 变奏Ⅲ,两次反复构成复对位,低声部线条与高声部线条相互交换、交叉出现。速度改变为快板,情绪激昂有力,形成强烈对比。



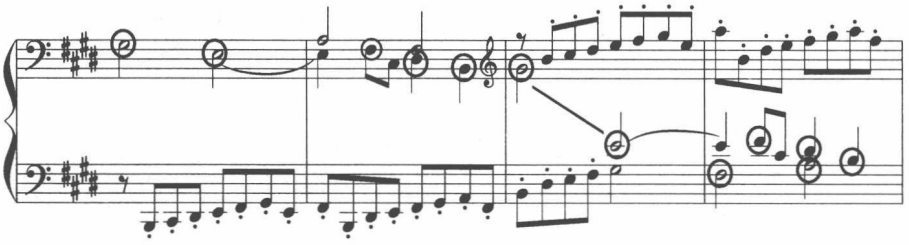
例301(f) 变奏Ⅳ,主题融化到对位线条内,性格改变为更缓慢更平稳的六连音进行:



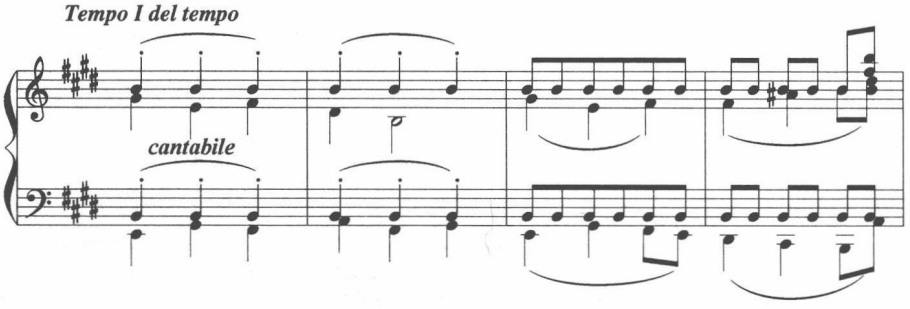
例301(g) 变奏Ⅴ,主题改变为赋格主题:



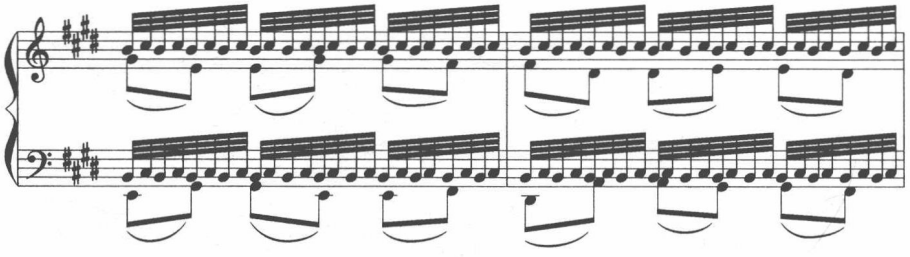
例301(h) 反复时将对位声部密集一倍,增强音乐驱动力:

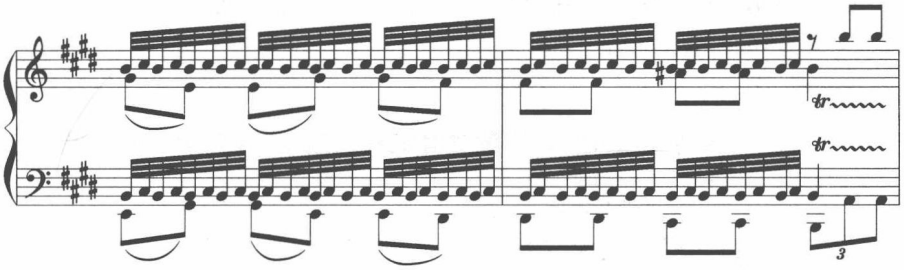


例301(i) 变奏Ⅵ,是由四分音符逐步运动,加快,依次改变为八分音符,三连音,六连音,三十二分音符,使音乐由宁静而激动起来,推向全曲高潮。由慢至快地逐渐运动:



例301(j) 三十二分音符推向高潮:





乐曲最终回到主题缓慢如歌的平稳进行，返璞归真，周而复始，回到最初起点上结束，如同巴赫的《哥德堡变奏曲》一样。

从上例中，我们可看到不同于装饰性变奏曲的另一种式样。尽管这首变奏曲从头至尾保持相同调性(E大调)，保持相同和声及旋律骨架，但速度、织体，组织的不同突出了变奏之间的性格差异，使变奏曲的宗旨由装饰加花改变为性格对比，这是一个重要的进步与演变。

实例分析(二)

刘庄：《变奏曲》

性格性变奏曲是19世纪浪漫主义作曲家创作变奏曲的主要式样。例如，柴可夫斯基《变奏曲》即先把主题背景的律动逐步加快，随后展示变奏的不同性格，如托卡塔、波洛涅兹、玛祖卡、夜曲、持续音固定节奏、终曲等等。这种“万花筒”式的性格展示法长处在于变化多端、对比鲜明，短处则在于组织松散，除了与主题音调或和声上的联系外，从理论上说任何一种织体写法或形象特征均可能被纳入变奏曲中。这种变奏曲模式对我国变奏曲影响极大，几乎所能见到的大部分中国变奏曲都采用以下公式：

① 柱式和声化的主题。

② 将背景加倍密集化运动。

③ 将主题改变为快速度。

④ 想出几种不同性格(节奏、速度、音区、调式、和声等的改变)。

⑤ 有一个慢速度变奏，达到高潮。

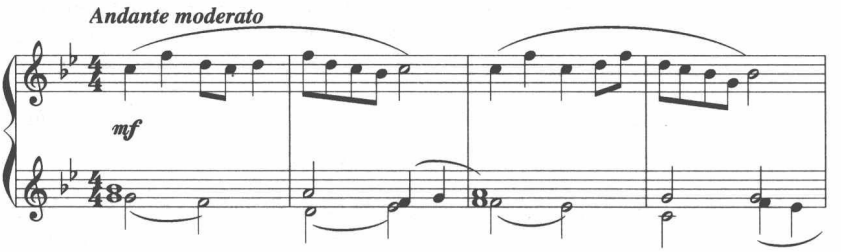
⑥ 逐步安静下来回到主题，以弱奏结束；或者加一段快速强有力的Coda以强奏结束。

很少有例外的。但从组织方式来说，仍有内部构造比较精细缜密，富有智慧的例子。

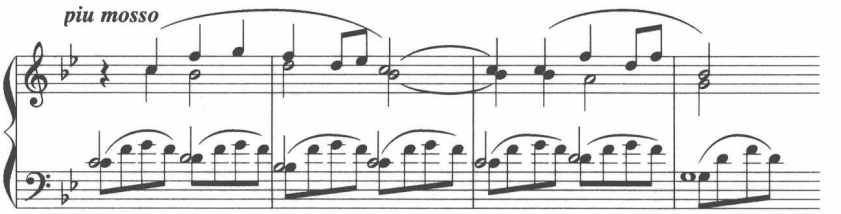
刘庄《变奏曲》即属于思路比较精细的一例。虽然作品篇幅不大，又是学生时之习作，但处理颇具匠心。

例302：刘庄《变奏曲》

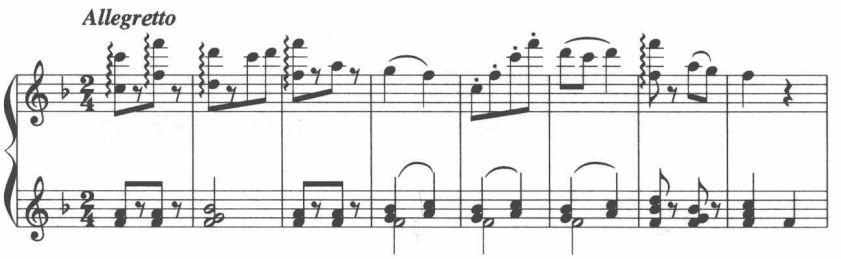
a）主题：四部和声式进行，实际只有三声部运动。F徵为全曲主调。



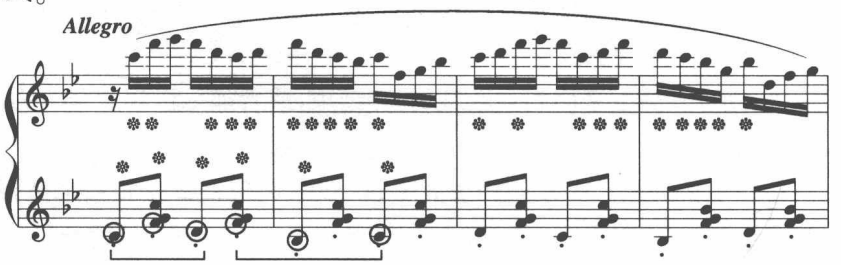
b）变奏Ⅰ：保持四部和声写法，背景加快运动速度，主题变形。



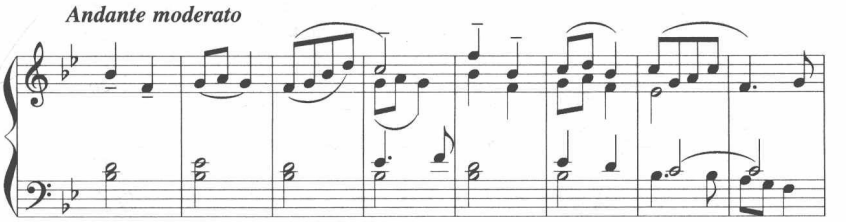
c）变奏Ⅱ：速度变活泼，调式由F徵变为F宫，主题保留首部。



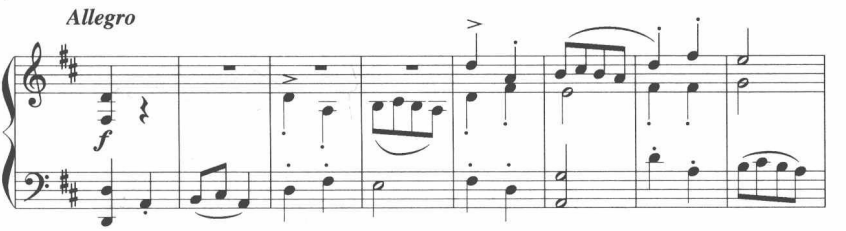
d）变奏Ⅲ：主题紧缩二分之一，调性回到F徵。低音来自主题，是主题的省略形式。



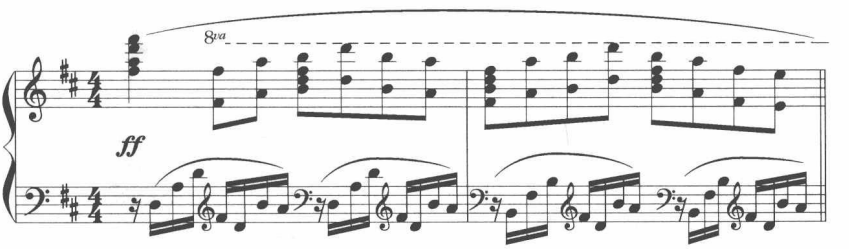
e) 变奏Ⅳ：倒影主题，回主题原速，沉思性格，律动快一倍。



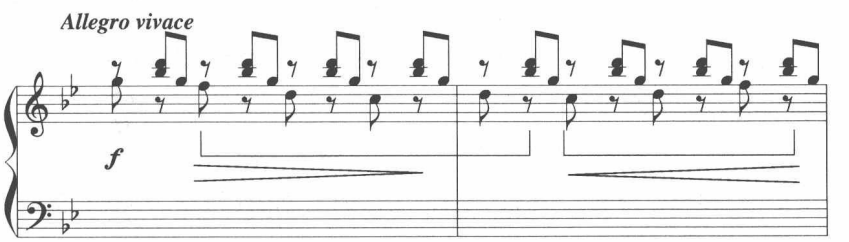
f) 变奏Ⅴ：倒影主题赋格段，速度加快，性格刚毅，引向高潮。调性转为D大调。



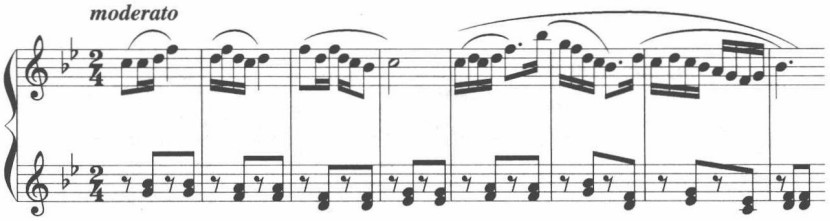
g) 变奏Ⅵ：作者自创旋律，与主题并无太大联系，调性中心为D大调，由前一变奏引入，是全曲的中心段落，高潮所在。



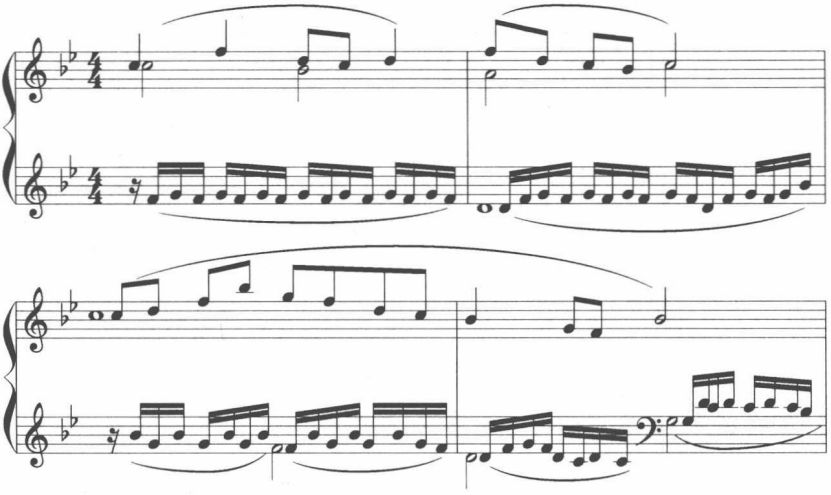
h) 变奏Ⅶ：类似骑马形象，连续三连音节奏，展示新的节奏特征，保持主题碎片。由G羽调始，C羽调结束。



i) 变奏Ⅷ：主题的再现。主题原形的简单加花变奏，保持主题的低音线条。



j) Coda：用更简单的持续音背景，使主题变得更朴实安宁。



每个变奏的性格特征是清楚的。为了避免由于改变每个变奏性格可能引起的全曲结构涣散的弊病，此曲在音乐发展的逻辑上做了如下布局：

段落Ⅰ：主题→变奏Ⅲ。主题由Andante moderato的中庸行板开始，逐步层层加快速度，由“逐渐稍流动”到“小快板”到“快板”，主题陈述方式亦成倍紧缩，到变奏Ⅲ告一段落。相当于“呈示部”或第一乐章。

段落Ⅱ：变奏Ⅳ→变奏Ⅵ。主题改变为倒影形式，再次由“中庸行板”开始，经过快板赋格段，分裂模进，推向变奏Ⅵ全曲高潮，亦是乐曲的中心部位（十个段落的第六段，差不多处于黄金分割点0.618），相当于“第二乐章”。

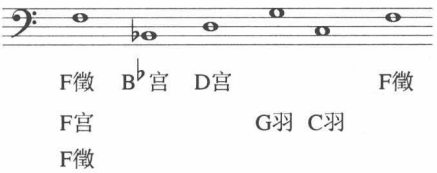
段落Ⅲ：变奏Ⅶ。在调性、节奏、形象上均独立的性格变奏，相当于“第三乐章”Scherzo（谐谑曲）。

段落Ⅳ：变奏Ⅷ→Coda。变奏Ⅷ是主题的再现，在主题音乐上增添简单加花变奏，保留了主题完整的低音线条，是主题的回归。Coda则营造更宁静平和的气氛，是主题的延伸与余韵，相当于“第四乐章”《终曲》。如将第二、三段落看作“展开部分”，那么这一部分就是“再现”。

在全曲发展过程中，暗含着“呈示、展开、再现”的三段体原则。主题处理上则采用“正-反-合”的逻辑。

与以上布局相关，调性上也产生如下链环：

例303：



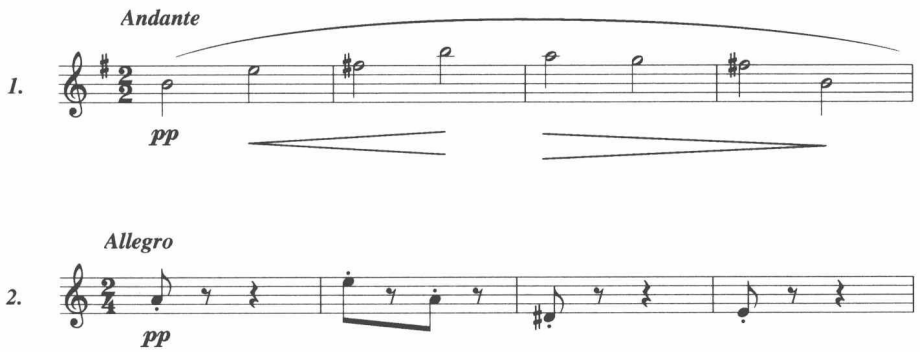
从主题到变奏Ⅲ为F徵→F宫→F徵的同主音(F)近关系调式交替。变奏Ⅳ到变奏Ⅵ为三度性大调(宫)调性对置：降B宫与D宫，都是明亮的大调性。变奏Ⅶ经历多次转调，处于两端的是G羽与C羽，都是小调性，与前段落大调性形成对比。最后阶段回主调F徵，返回初始调性，完成了调性的循环。

小　　结

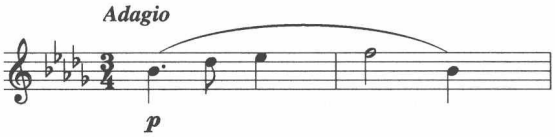
性格性变奏曲是变奏曲族类中应用最为广泛而普通的一种形态。这种方式的优点是能展示变奏幅度大、对比强烈、性格鲜明之长，缺点是容易任意化，随意写些变化方式往里塞。为避免这一短缺，作曲者必须对变奏曲的整体做出具有内在发展逻辑的安排、计划与布局，使乐曲更具整体性的内在联系。

习题三十六

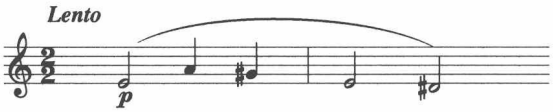
用下列主题开端写作性格性变奏曲一首。



3.



4.



第十八章　和声性变奏曲

运用程式化和声进行作为主题的恰空舞曲(chaconne)与运用固定低音作为主题的帕萨卡里亚(passacaglia)通常并不加以区分,事实上也难以截然区分。故将二者一并作为“和声性变奏曲”加以讨论。

实例分析

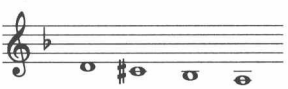
巴赫:《D小调恰空》(选自《第四小提琴奏鸣曲》)

在这首著名的为小提琴独奏而作的《恰空舞曲》中,巴赫从头至尾应用了一个四个音的低音下行作为全曲的组织核心。这一四音核心在全曲总共出现六十五次之多。第一大段(D小调)三十三次,第二大段(D大调)十九次,第三大段(D小调)十二次。

这一核心组织原型为:

例304:

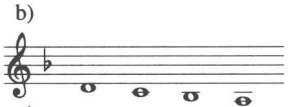
a)



(和声小调)

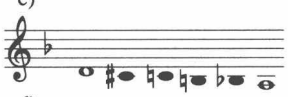
同时有个主要变形方式,引起调式不同:

b)



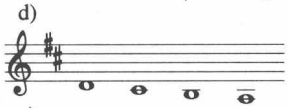
(弗里几亚)

c)



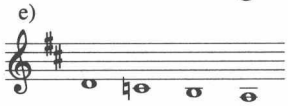
(半音阶)

d)



(大调式)

e)



(密克索里底亚)

整首乐曲不断循环着这四个音,在和声上有以下变化方式:

例305：巴赫《D小调恰空》的和声

a)

基础和声: I - V_6 - II_6 - V_7

b)

主题和声形态: I - V^6_5 - VI - K^6_4 - V_7

c)

半音阶基础上的六度平行

d)

在平行三和弦中插入减七和弦

e)

三度基础上的六和弦模进
(I - IV_6)

f)

I - VII^4_3 / IV_6 - I^6_4 - V_7

g)

I - V_7 / IV - IV - (VII^6_5 - I_6) - IV - V

h)

I - V_7 / IV - IV - (I^6_4 - V^6_5) I - V

声部交换
复对位

i)

D大调基础形式: I - V_6 - VI - V

j)

插入副属和弦:
I - (II_2) - V_6 - (V^6_5) / VI - IV_6 - (DD^6_5) - V

k)

I - V_6 - DD^4_3 - D_7

l)

(D_7 / IV)
I - I_7♭ - IV - V
加入三音组内声部线条进行

m)

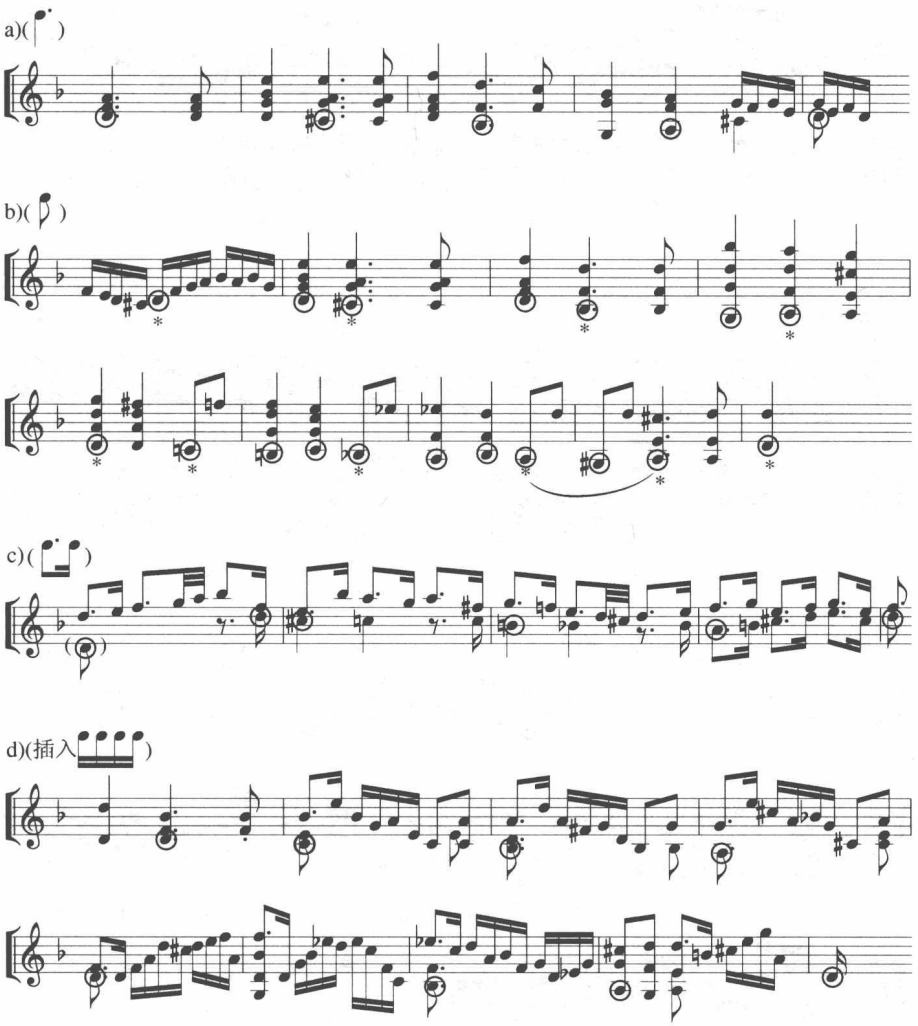
在骨架和弦之间插入模进:
I - (IV) - VII - (III) - VI - (II♭) - (VII^6_5 - I_6 - II_6 - $DDVII_7$) - D

在织体组织上，将上述各种和声变奏形态进行装饰，主要采用两种手段：

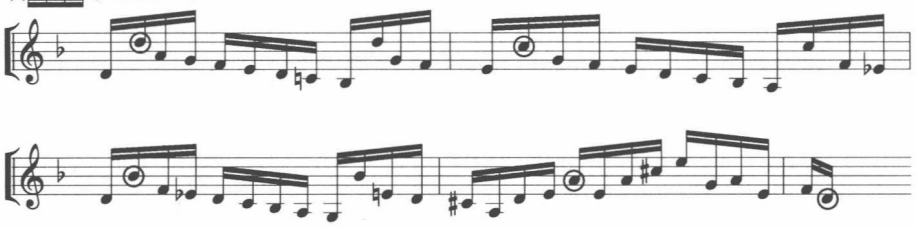
1. 线条性装饰。在和声骨架音之间用以级进为主的旋律方式连接，构成委婉曲折的线条进行。

2. 分解性装饰。将和声分拆成分解和弦，用不同节奏形态组织，从四分音符逐渐加密到十二连音（八分音符分解为六连音），长音符与短音符之间的时值比为1:18。

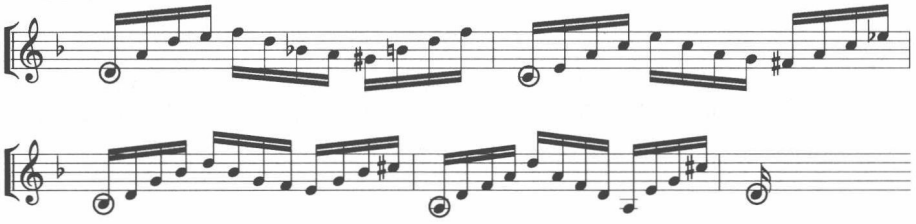
例306：巴赫《D小调恰空》的装饰



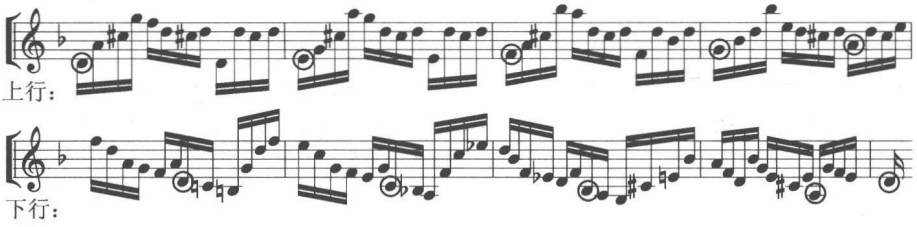
e)(,主题在上)



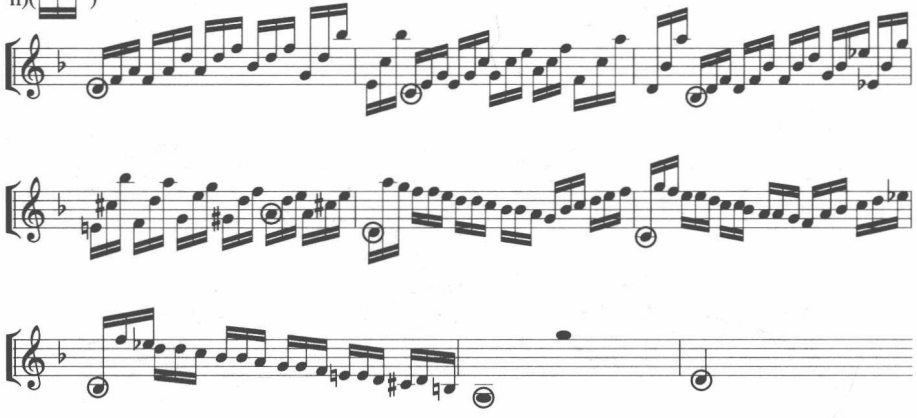
f)(,主题在下)



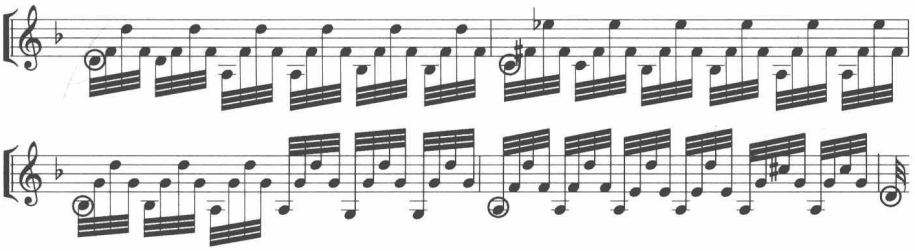
g)(,主题为上行/倒影形态)



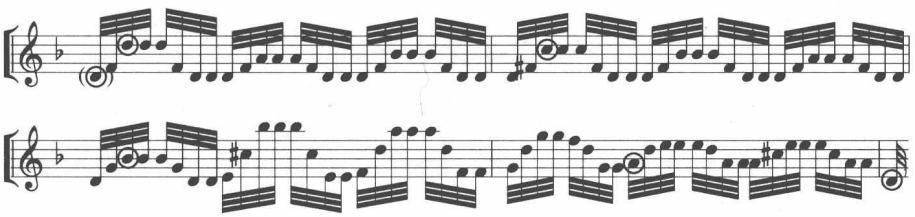
h)()



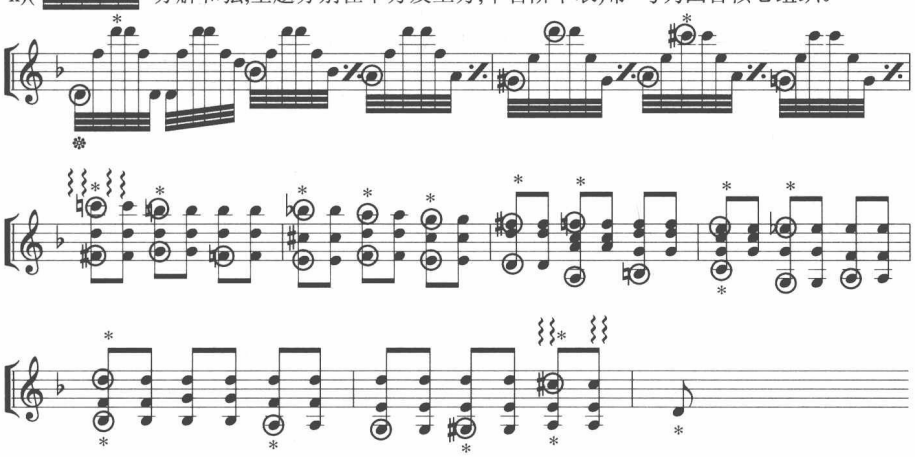
i)(,主题在下)



j)(,主题在中部)



k)(分解和弦,主题分别在下方及上方,半音阶卡农)带*号为四音核心组织。



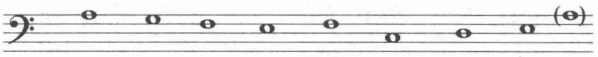
巴赫在这首《恰空》中为我们提供了一个固定低音和声性变奏曲的伟大范例。尽管音乐语汇、音乐内涵、音乐风格都会不断地发生变化,但巴赫在此提出的基本的变奏曲思维方式与组织方式却是永恒的。

小　　结

和声性(固定低音型)变奏曲是个巨大的题目。更多的范例,如巴赫《哥德堡变奏曲》、贝多芬《C小调三十二变奏曲》、巴赫《C小调帕萨卡里亚》、勃拉姆斯《亨德尔主题变奏曲与赋格》等,我们将结合下章“结构性变奏曲”进一步探讨。

习题三十七

以下列核心组织写作和声性变奏曲一首。



第十九章　结构性变奏曲

变奏曲的长处在于变化多端，对比强烈，性格鲜明；但倘若缺乏更宏大的结构观，高屋建瓴地进行组织，则可能陷入零散、杂乱、支离破碎之境地。仅仅依靠织体的差别变来变去，是无法创作出一首好的变奏曲来的。因此，从宏观结构观来看，变奏曲除了每个变奏的变法巧妙之外，各变奏之间的关系，变奏布局的过程则往往体现着某种隐藏着的、更大的音乐结构。

事实上，一首好的变奏曲总有着某种结构布局。最初的结构往往是同主音的“大调-小调-大调”或“小调-大调-小调”，形成三部性的组织结构。随着浪漫主义作曲家喜爱运用的“性格变奏”方式，音乐的总体结构反而涣散，有着“万花筒”之嫌。例如柴可夫斯基《F大调变奏曲》，旋律不断地在各个音区、各个声部出现，速度变化忽快忽慢，音乐性格瞬息万变，农民歌谣、托卡塔、谐谑曲、波罗涅兹、圆舞曲、夜曲、玛祖卡、终曲等等相继出现，“变”似乎成为主要目标，看不出内中蕴含之组织力。唯有调性布局的链环使主调F大调周而复始，给人以满足感。由于变奏曲的每个变奏不长，一般以16小节居多，不停地在速度、调性、织体、性格上有所改变，总体结构的散漫成为常见通病。

为解决这一问题，结构性变奏曲应运而生。所谓“结构性变奏曲”是指在一般意义上的装饰变奏、性格变奏、和声变奏、调性变奏、节奏变奏、织体变奏、音色变奏、固定低音变奏等等变奏技巧之上，将整首变奏曲分组进行组织，以一个更大规模曲式概念统率各变奏之间关系，使之形成更高级层次上的音乐组织规模。例如，运用呈示-展开-再现的大三部性原则进行组织；将变奏曲主题作为第一主题，在变奏过程中引入对比性的“第二主题”，然后将整首变奏曲用奏鸣曲方式加以组织；将变奏曲组织为多乐章套曲，等等。这种以大型曲式重组变奏曲的概念，将变奏曲写作提升到更高的新境界。

1. 结构性变奏曲结构模式Ⅰ：“ABA”三部曲型

呈示性变奏 ——— 调性中部 ———— 慢板 ———— 终曲

(主调，略有加快)(同主音调性对比)(调性再现，情感高潮)(快速，最后延伸

如：贝多芬《G大调六首变奏曲》　　为扩充性Coda)

2. 结构性变奏曲结构模式Ⅱ：节奏加密分割型

主题(以 𝅗𝅥 为节奏基础)

若干变奏(以 𝅗𝅥𝅝 为节奏基础)

若干变奏(以 𝅗𝅥𝅝𝅝 为节奏基础)

若干变奏(以 𝅗𝅥𝅝𝅝𝅝 为节奏基础)

……

再现(回到初始节奏)

如：贝多芬《G大调第十奏鸣曲》(Op.14 No.1)第二乐章，《F小调第二十三钢琴奏鸣曲》(Op.57)第二乐章，《C小调第三十二奏鸣曲》(Op.111)第二乐章。

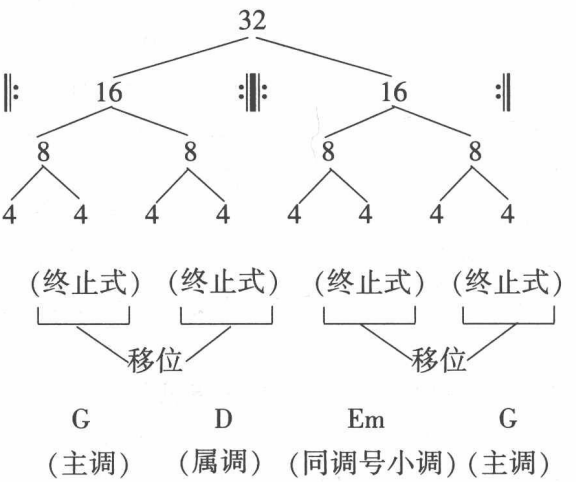
3. 结构性变奏曲结构模式Ⅲ：复调组织型

巴赫《哥德堡变奏曲》是变奏曲写作中历史性巅峰之一。此曲规模巨大、组织严密、构思精巧，用一种极端特殊的复调方式进行组织。

实例分析

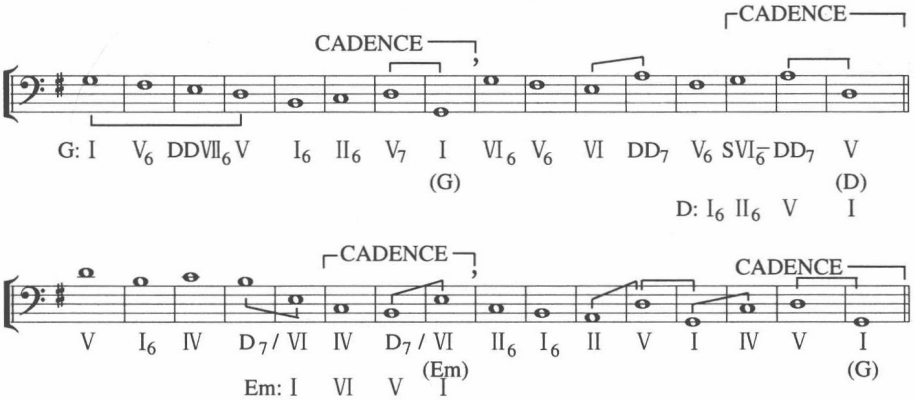
巴赫：《哥德堡变奏曲》

此曲由萨拉班德风格的“咏叹调”作为主题，主题长达32小节，是16+16的二部曲式。真正的主题是低音进行，是个严格的方整形结构：



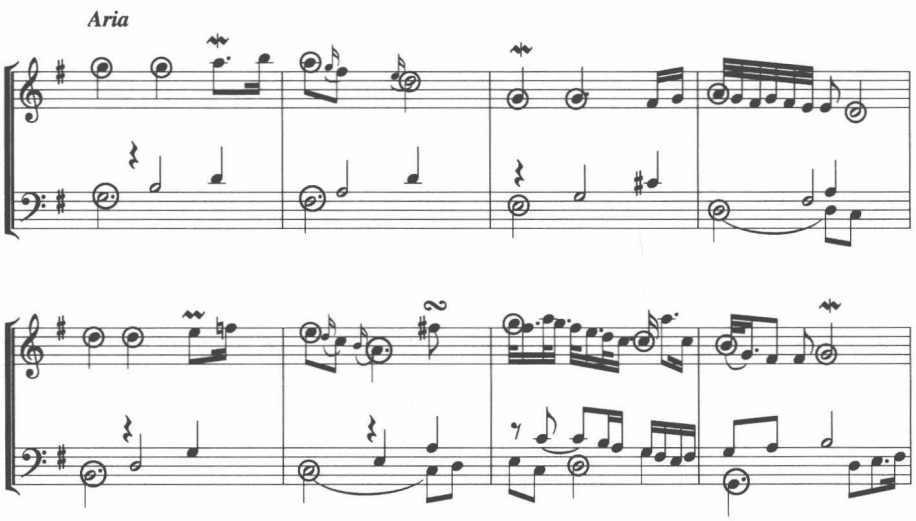
因此，这一低音线条中充满“主→属”或“属→主”的纯四、纯五度进行：

例307(a)：低音主题



在这一低音基础上产生的旋律主题“咏叹调”充满丰富繁复的装饰。这本身是个绝顶美妙的装饰变奏：

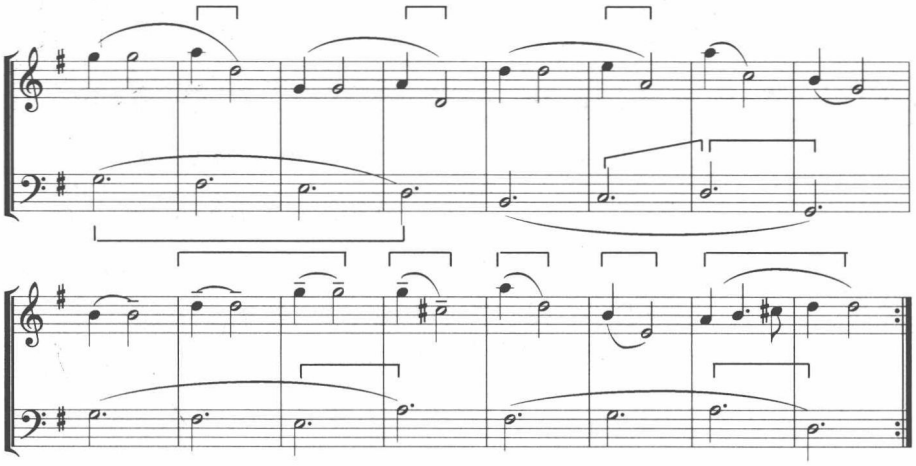
例307(b)：



巴赫本人注明的倚音、回音、上波音、下波音、琶音等装饰记号多达四十余处，遍布高音、中音、低音各个声部。

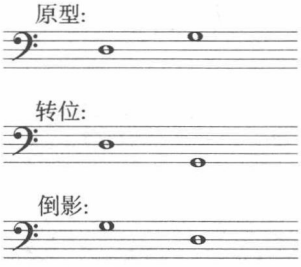
透过如此曲折的旋律线条，隐藏在背后的真正萨拉班德节奏是个更为简明扼要的与低音对位的线条。在这一线条中，与低音线条相同，充满着上四下五的音程进行。

例307(c)：



由此可见，这首变奏曲的核心材料为纯音程：

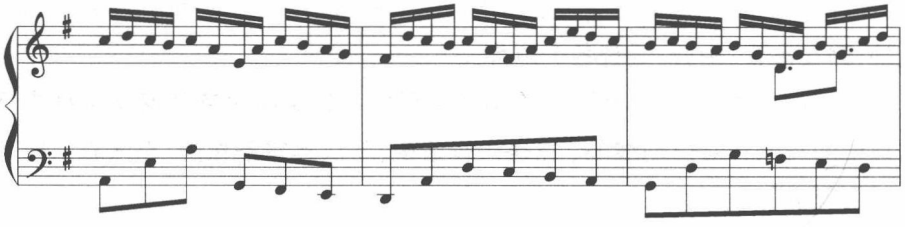
例307(d)：

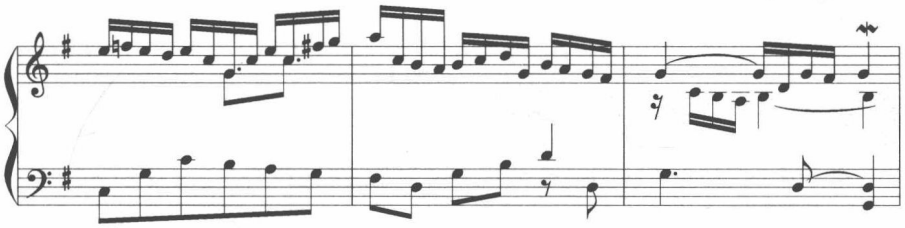


这一萨拉班德咏叹调主题的最后6小节以两个线条对位形态出现，巴赫除在极少几处标明了在连续十六分音符进行中所暗藏的节奏特征之外，均未明确写出内藏之“玄机”。现将这6小节按同等值因素分解，可获得以下“总谱”式组织，从这一组织方式中，我们可更清晰地看出上述纯音程核心材料在音乐组织中所起的作用。

例308：

a)

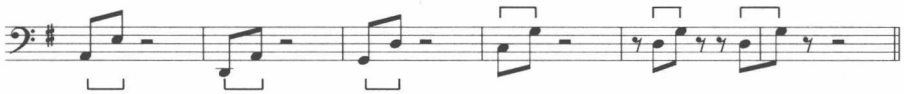




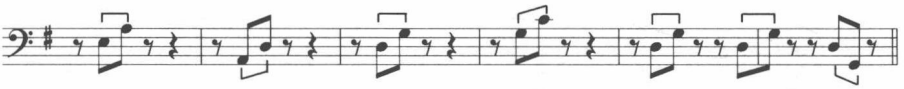
按节奏比率逐步扩大的两个音的四度音程：

b)

c)

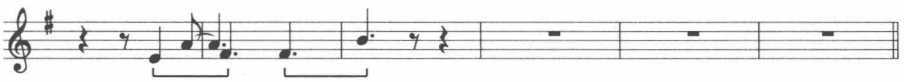


d)

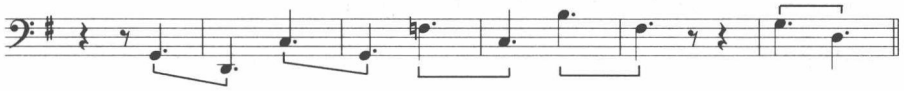


e)

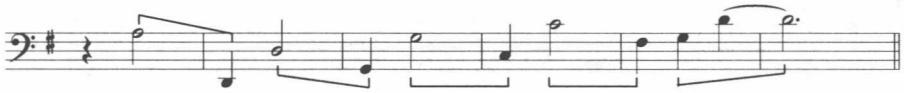
f)



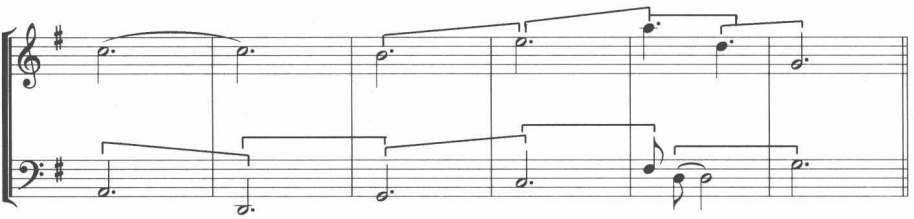
g)



h)

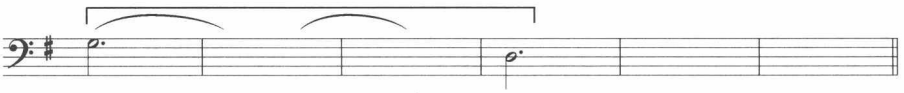


i)(𝅗𝅥.)



在咏叹调开头四小节的低音,有着这一音程的最长时值形态:

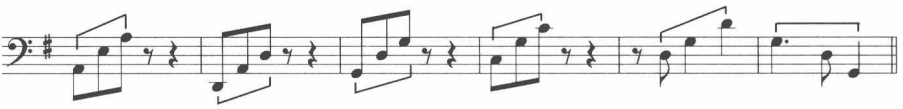
k)



最长时值(𝅗𝅥.×3)与最短时值(𝅘𝅥𝅯)之比为1:36。

用纯五度与纯四度相连而形成的三音组:

l)



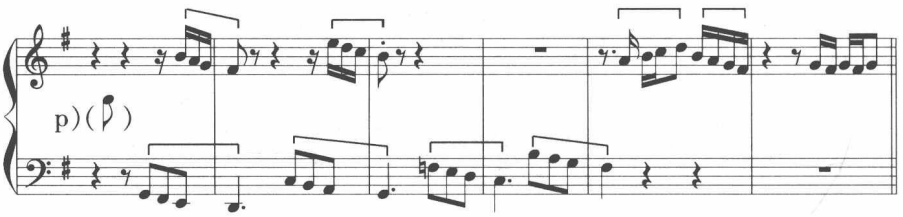
将上述形式改变为分解和弦:

m)

n)

将四度音程用音阶方式连接,并化为不同节奏:

o)(𝅘𝅥𝅯)

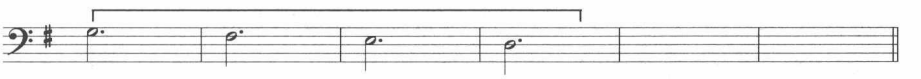


q)

以𝅘𝅥𝅯为单位，上述四个短句的节奏分解为：① 3-5-8-3；② 4-3-3-6；③ 3-2-7；④ 3-5-3-6-6。

这一形态的最长时值：(与最短时值𝅘𝅥𝅯之比为1:12)

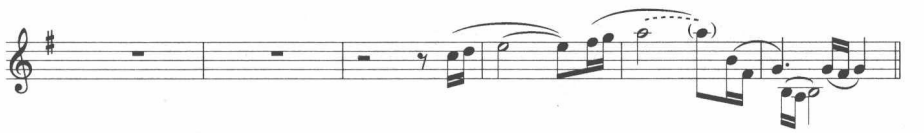
r)



对长音符的回音装饰：

s)

t)



上述短短六小节以二声部方式写作的最简单的织体内部竟包含着各具自身特征的十六个不同层面，让人瞠目结舌。这种简中含繁，单中叠复的思维方式是巴赫留给后人(包括20世纪直到当今作曲家)的一笔丰厚遗产。

巴赫为这首变奏曲设计了别具匠心的总体结构：主题(萨拉班德咏叹调)首尾呼应，中间共有三十首变奏，三首一组共十组。每组的前两首为自由写作间奏曲，第三首为卡农，从同度卡农依次排到九度卡农(第27变奏)，最后一组的最后一首为萨拉班德固定低音、旋律骨架、两首当时流行歌曲这样四个材料合成的“集腋曲”。

由于整首变奏曲结构无比庞大，若像分析主题一样地细加观察可写一本不薄的专著。所以，在此只挑选具有典型性的四次变奏，说明它们与主题的关系。

过去人们通常认为，巴赫此作是帕萨卡里亚式的固定低音变奏。下列四个例子可看出，巴赫在每个变奏中同时既保持了低声部又保持了高声部，所以，不是单纯的低音变奏。

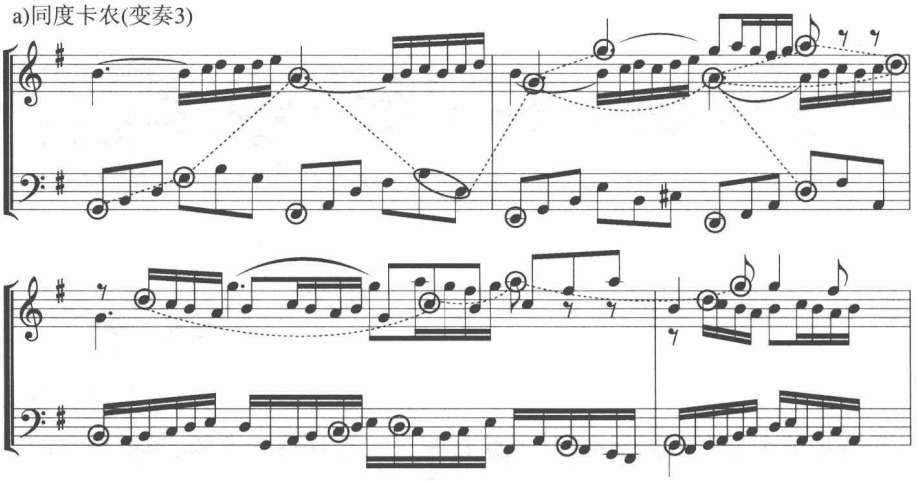
从变奏3(同度卡农)与变奏6(二度卡农)中,我们可看出,要同时保持低音、旋律骨架、严格的卡农进行这三方面关系,是何等地不易!同度与二度卡农是音程性质完全不同的模仿关系,巴赫在一个狭小无比“螺丝壳”里做出了如此自然而迷人的“大道场”堪称奇迹。

第二十五变奏是自由间奏曲,也是全曲中仅有的两段同主音小调变奏之一。在这首变奏曲中,巴赫使用了大量半音化进行,使调性极为模糊,预言了百年后“瓦格纳风络”的晚浪漫主义半音化音响,极具启示作用。

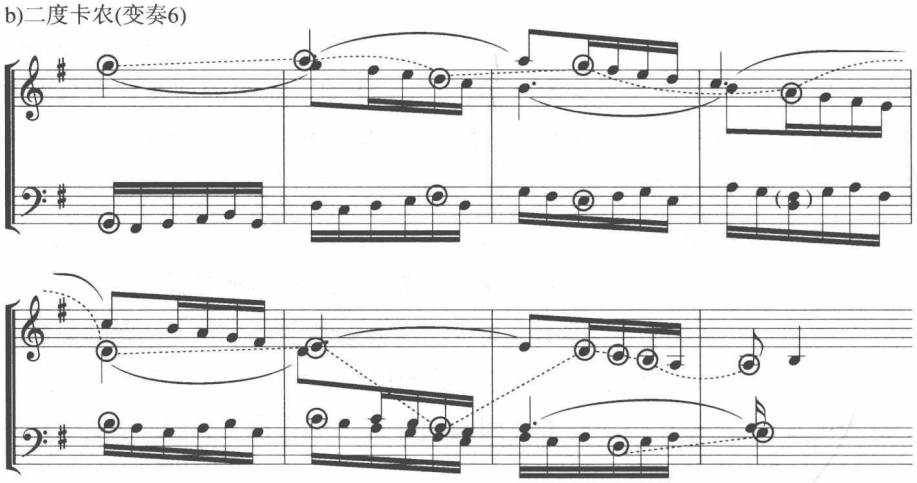
最后一首变奏(集腋曲)集中了两首当时流行的歌曲,说明了巴赫不是脱离时代的“老古董”,也说明他写作中充满智慧的游戏心态。

例309:巴赫《哥德堡变奏曲》的变奏手法

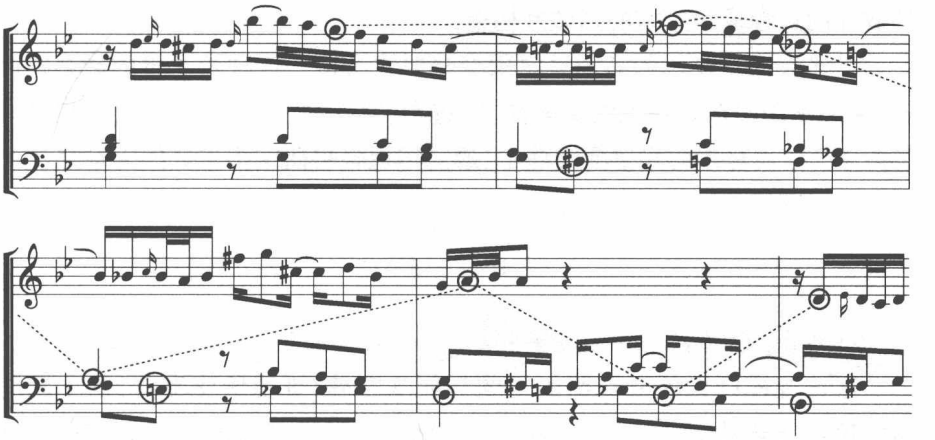
a)同度卡农(变奏3)



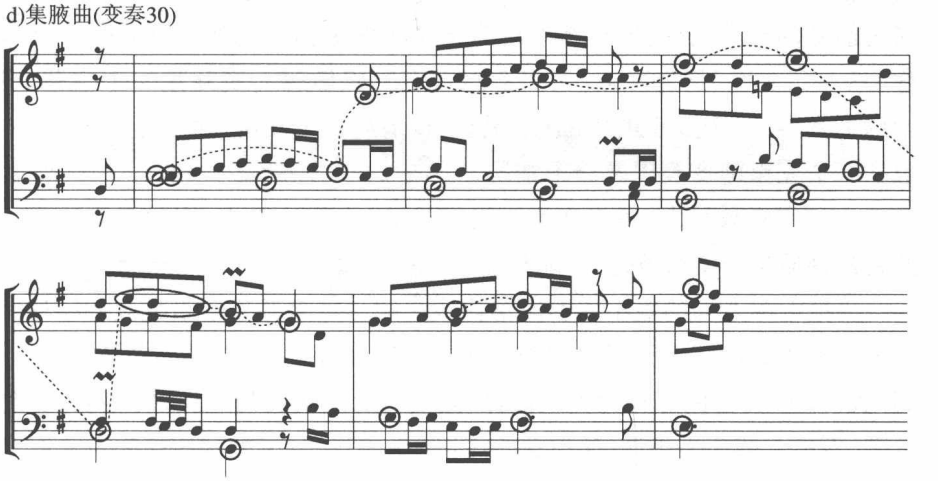
b)二度卡农(变奏6)



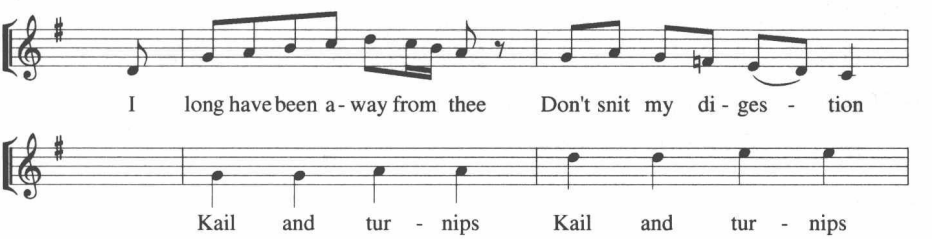
c)Adagio(变奏25)



d)集腋曲(变奏30)



e)两首流行歌曲



4. 结构性变奏曲结构模式Ⅳ:奏鸣曲式型

将变奏曲按奏鸣曲方式进行组织,产生第一主题与第二主题的对比,使各变奏具备奏鸣曲各部分的功能:主部、连接部、副部、小结尾、展开部、再现

部、Coda等等。这样做的目的是使分散零碎的变奏具有组织上的凝聚力，使外散性的过程成为紧密的内敛性构造。

贝多芬一生创作的高峰是运用奏鸣曲式写作。这种骨子里的“奏鸣曲式”构造感深深烙刻在他的交响曲、四重奏、协奏曲、钢琴、小提琴、大提琴奏鸣曲中。在他写作的大量变奏曲中，最能体现奏鸣曲结构方式的无疑是《C小调三十二变奏曲》。

实例分析

贝多芬：《C小调三十二变奏曲》

这首规模巨大的变奏曲的主题与前章巴赫《哥德堡变奏曲》的主题同属萨拉班德舞曲，但巴赫的主题长达32小节，而贝多芬的只有8小节，长度仅为前者的四分之一，同样带有固定低音帕萨卡里亚性质。这首变奏曲号称“三十二变奏”是为凑数（贝多芬对数有特殊敏感），实际是一个主题，三十四个变奏，一个真正的Coda（结尾）。在最后一个变奏（第三十二变奏）中包括三个完整的变奏以及一个结尾。

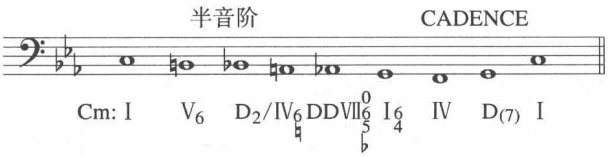
由于变奏数目大，每个变奏又没有改变8小节的结构，这种类型的变奏曲尤其容易写得支离破碎，一地鸡毛。

为把七零八碎的短小变奏段落捏成一团，贝多芬显示出强大的结构组织力。从表面组织来看，此曲延续继承了巴赫《D小调恰空》的三部性结构（小调-大调-小调），仍可分为大三段体（ABA），况且从头到尾调性（主音）始终不变，不论大调还是小调，始终保持了以C为主音，音乐的和声框架也没有变化。在这种固定因素如此强大的情况下将音乐有机组织起来的确需要超群的智慧与技巧。

贝多芬首先设计了作为此首变奏曲中轴的低音线条与和声。这个8小节的低音线条是个下行半音阶加终止式：

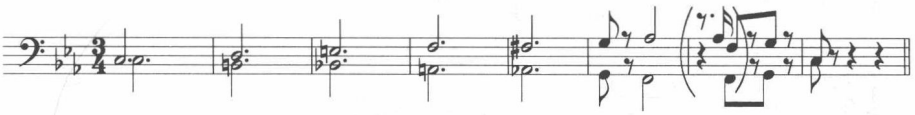
例310：

a）



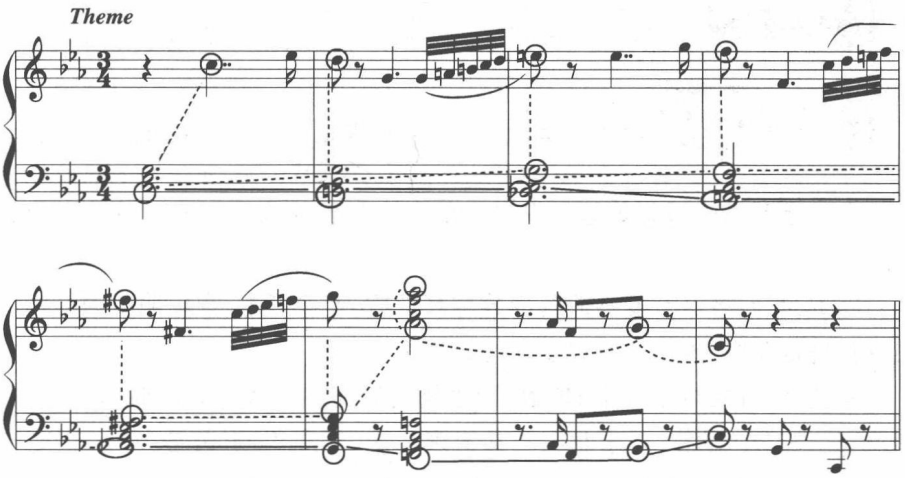
在这一低音线上方有个反向（上行）线条：

b)



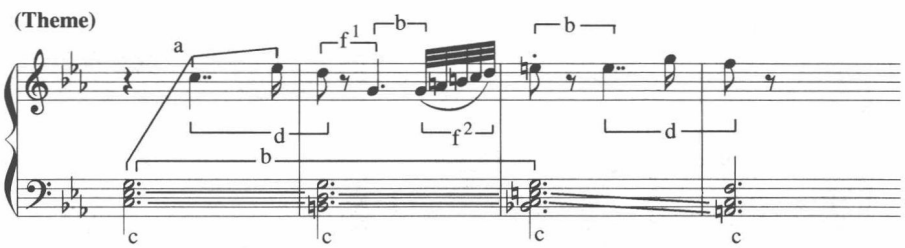
将这一反向半音阶线条同时“隐藏”在旋律与和声中，构成我们所见到的“主题”：

c)

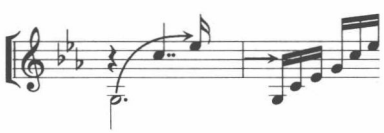


在这一主题开端的两个小节内，即已包含着后面七个所有变奏发端的“因子”：

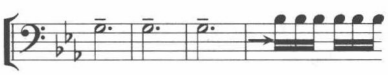
例311：主题



例312：

a. 

材料a：三和弦的分解形式。

b. 

材料b：重复音。

c.

材料c：柱式和弦。

d.

材料d：曲折的线条进行，包含助音。

e.

材料e：平行双音三度。

f¹.

材料f¹：五度跳进音程。

f².

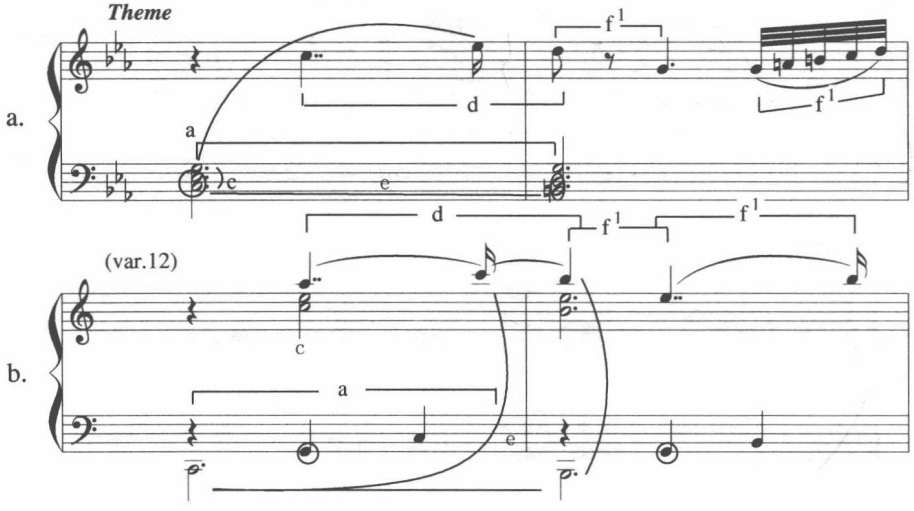
材料f²：将上述音程用邻音填满，形成音阶式。

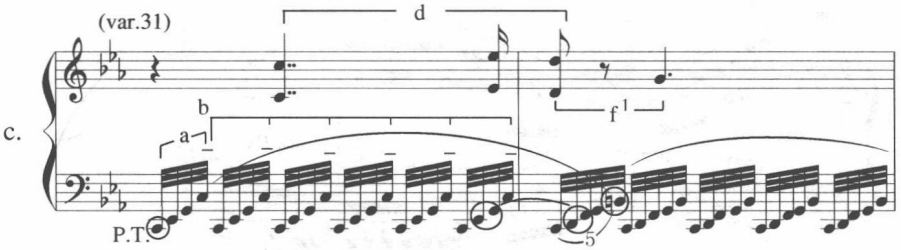
在主题开端中最凝聚地包含其中的七个材料成为发挥成整首变奏曲的“源头”。

以下，我们将这首变奏曲各部分按其性质、变奏形态、在乐曲中的结构作用重新整合对照，可从中看出乐曲的结构组织原则。

从狭义上（常规定义上）理解的“主题”，以完整方式，即：同时包括低音、和声、旋律三个要素，在乐曲中总共出现三次，即①主题，②变奏12，③变奏31。这三次主题的出现支撑起全曲的大结构：小调–大调–小调。第一次为小调段落的呈示，第二次为大调段落的呈示[低音改变为反向（上行）音阶进行]，第三次为全曲的大结尾。

例313：





这是整首变奏的脊梁骨、中轴线，是头、身、尾。

(1) 变奏类型Ⅰ——相当于“第一主题”(abc)与“连接部”(d)

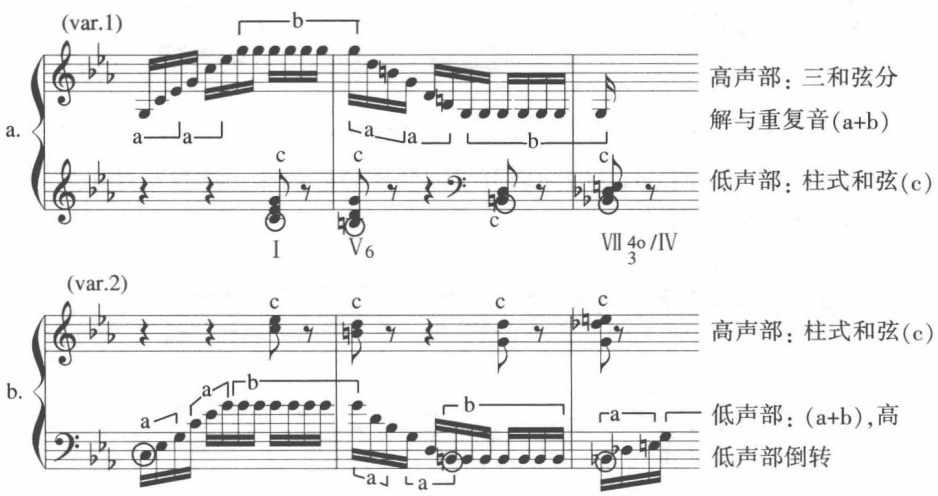
变奏1-3为第一组，仅仅采用重复音(材料b)与三和弦分解(材料a)，低音保持在每个变奏的最低音，不论其以a或b或c的方式出现。

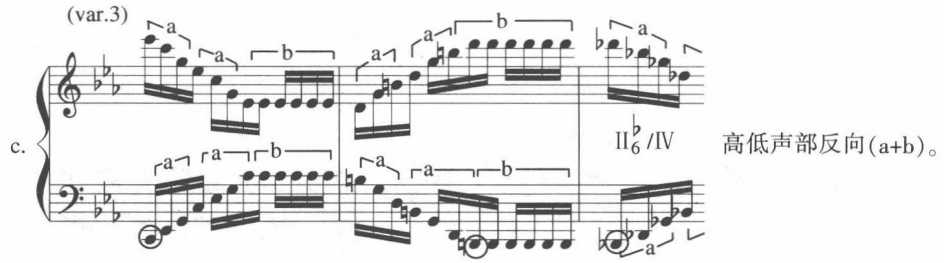
值得注意的是，这三个变奏中的分解三和弦、重复音、柱式和弦没有一处是相同的。不要误以为这是“照抄一遍”的复对位。

贝多芬音乐中的“重复音”乐思多得不计其数。最出名的如第三、五、七、九交响乐，《悲怆》、《月光》、《热情》、《黎明》及第一、四、九、十……钢琴奏鸣曲，不胜枚举。在这首《C小调三十二奏鸣曲》中，重复音同样成为变奏型Ⅰ的核心要素。

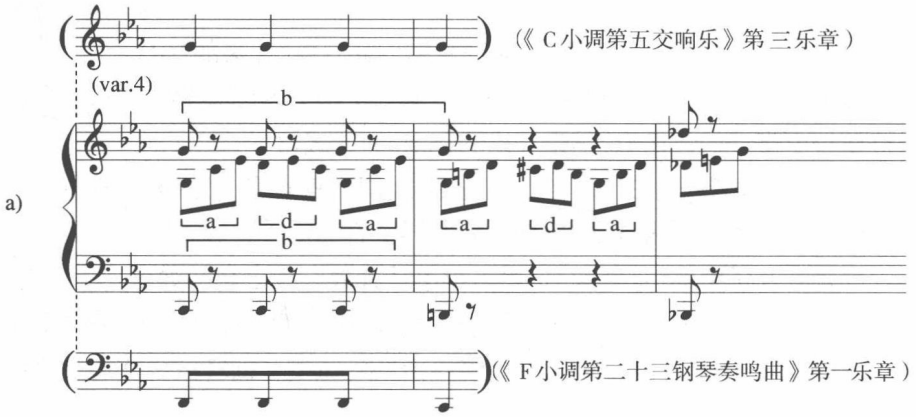
在下一组三个变奏中，(a+b)依然是核心方式。但在变奏4中，重复音扩大为“𝅗𝅥 𝅘𝅥”，三和弦分解扩大为三连音，另外新增材料(d)(曲折性助音)。这一变奏中的重复音高声部为《“命运”交响乐》“命运”主题，低声部为《热情奏鸣曲》的“命运”主题。可见这一主题缠绕贝多芬一生，难以摆脱。

例314：

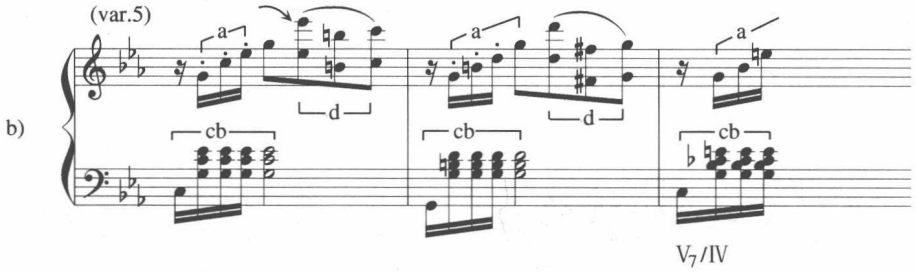




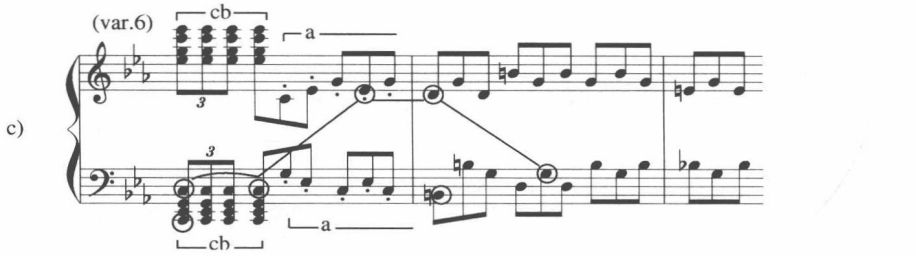
例315：

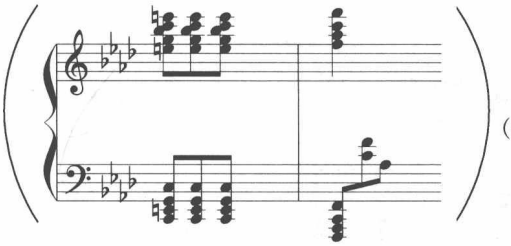


变奏5的三和弦分解(a)移到中高声部，重复音增厚为柱式和弦方式(cb)，在变奏4中新引入的材料(d)由隐藏在中声部外显至高声部，成为最突出的材料。



变奏6进一步将柱式和弦的重复音强化(cb)，使人联想起《F小调第二十三奏鸣曲》第一乐章Coda处的同样节奏同样织体的写法。萨拉班德主题与低音线条被隐藏在内部。



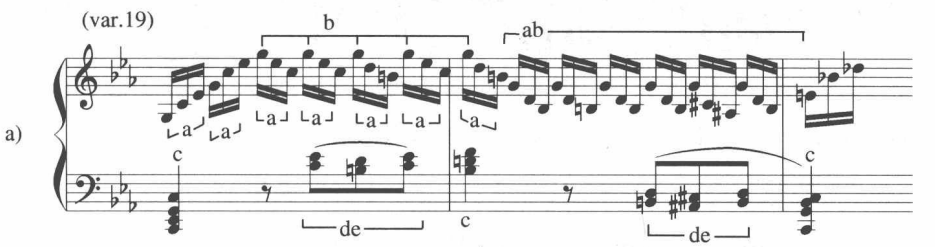


(《F小调第二十三钢琴奏鸣曲》第一乐章)

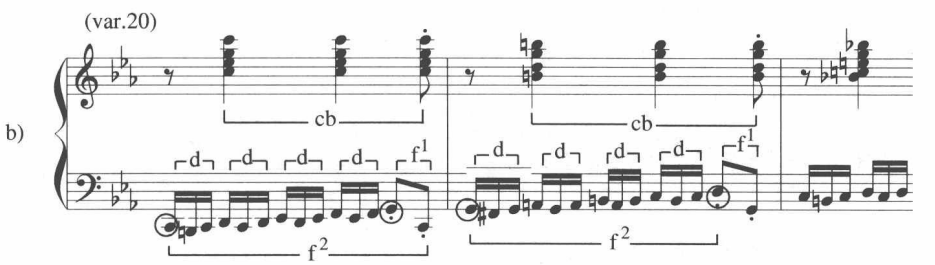
上述第一组(变奏1–3)相当于贝多芬常用的奏鸣曲中呈示部的第一主题陈述的第一乐句,第二组(变奏4–6)相当于第一主题陈述的第二乐句,由开放乐句直接引入连接部。因为变奏4是变奏1的扩大,变奏5突出了新材料,向外开放,变奏6回到变奏1的组织,相当于“连接部”。

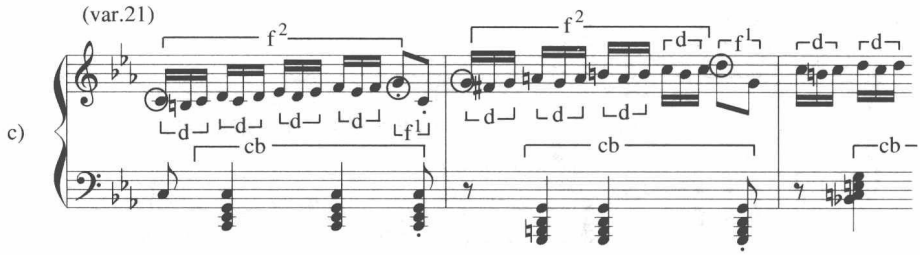
在变奏19–21这一组变奏中,上述材料以新的方式进行组合。在变奏19中,重复音与三和弦分解结合为(ab)形式,与柱式和弦(c)以及平行三度(e)与曲折型助音(d)相结合为(de),使这一变奏类型得到新的发展。

例316:



变奏20–21这一对变奏采用了变奏1–2的方式, 但这次却真正以复对位方式使高低声部相互倒转。在这组合中,重复音以柱式和弦方式出现(cb),在五度音程处理上,同时综合了音阶式(f^2)、音程式(f^1)、曲折助音式(d)三种材料结合,构成旋律线条。

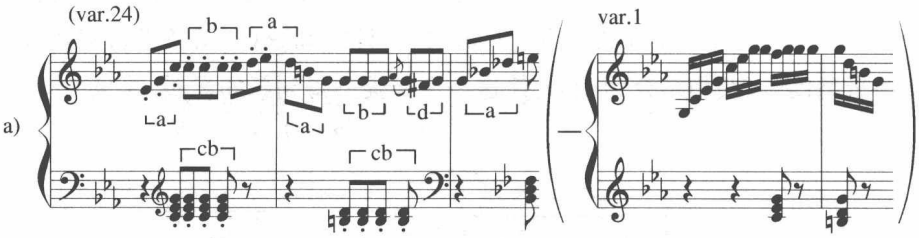




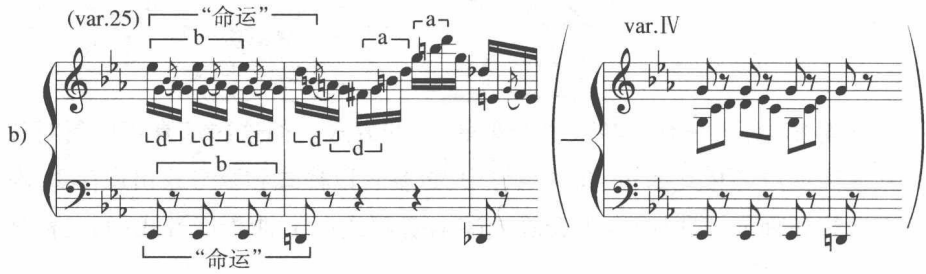
自变奏24始，“呈示部”中“主部呈示”各变奏得到“再现”。以下变奏24–27分别再现了变奏1、变奏4、变奏6和变奏5。

变奏24是变奏1的再现。三和弦分解(a)与重复音(b)均以均匀的三连音出现，唯重复音改变为柱式和弦(cb)，助音有所插入。

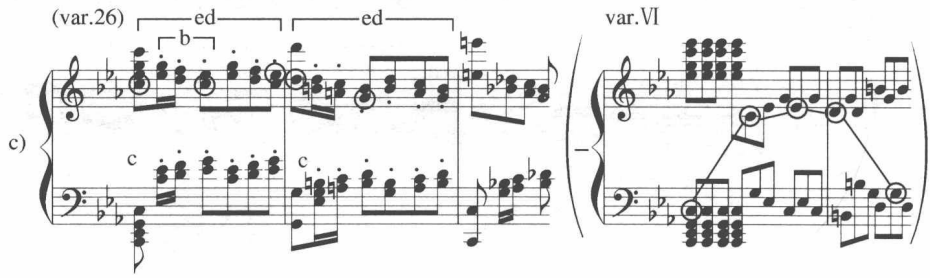
例317：



变奏25是变奏4的再现。重复音在高低两个外声部以“命运”主题出现，中声部为助音(d)装饰，三和弦分解(a)作为穿插补充。



变奏26是变奏6的再现。柱式和弦和强烈音响与隐伏内部的萨拉班德旋律，二者是一致的。此变奏以两个反向双三度构成(ed)，为下一变奏作准备。



变奏27是变奏5的再现。变奏5中的材料(d)在三个八度音域内相互模仿。第三组节奏模仿揉入音阶式(f)因素：

(var.27)

d)

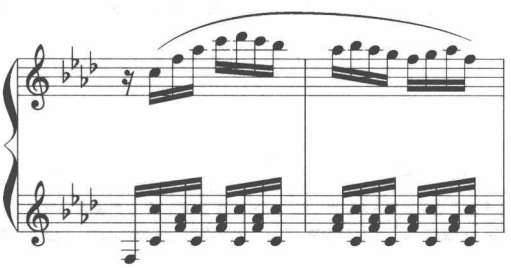
var.V

因此，变奏24–27形成“第一主题”的“再现性”变奏组。

(2) 变奏类型Ⅱ——相当于“第二主题”(g–f)

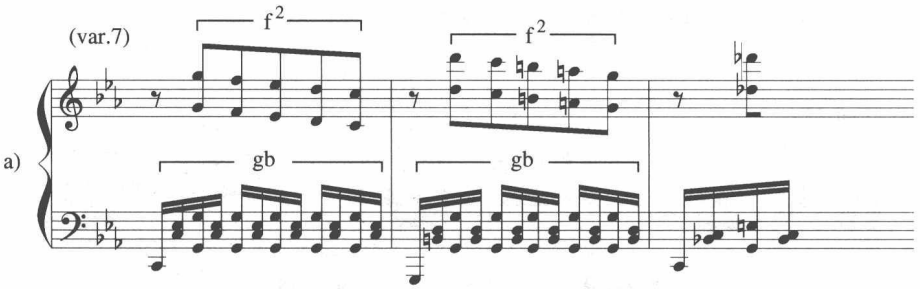
变奏7–9这一组出现了与变奏1–3及变奏4–6完全不同的材料。作为统一的材料，出现震音式的反向(变奏7–8)及同向(变奏9)双音分解。这一织体亦是贝多芬常用的，如在《F小调第二十三钢琴奏鸣曲》第三乐章中：

例318：

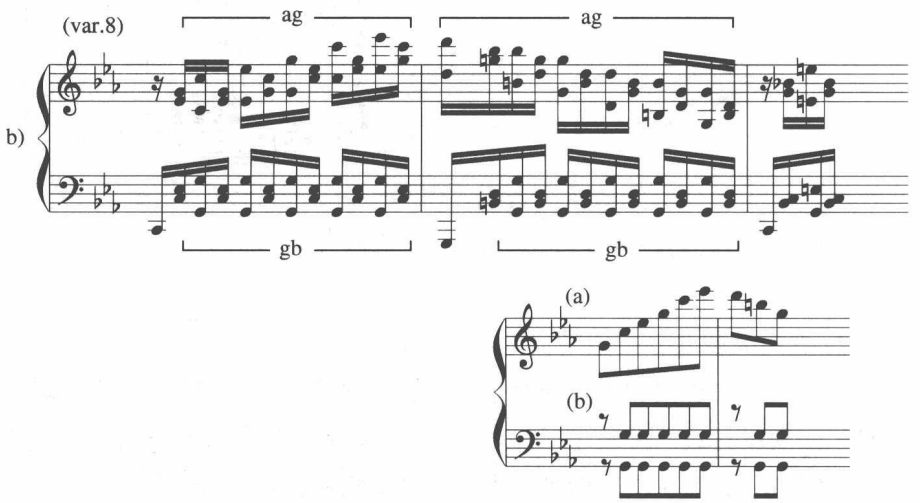


同样的写法贯穿在变奏7–9。变奏7以(f^2)为主体，将下列的五度音程用音阶形式予以连接。

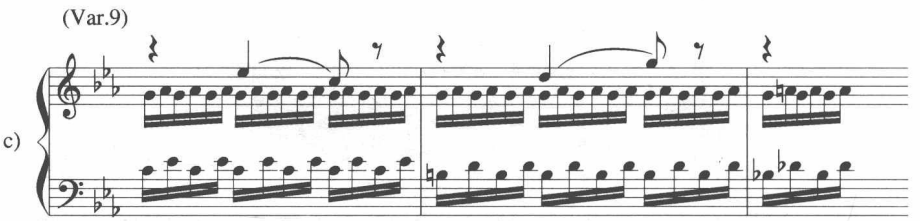
例319：



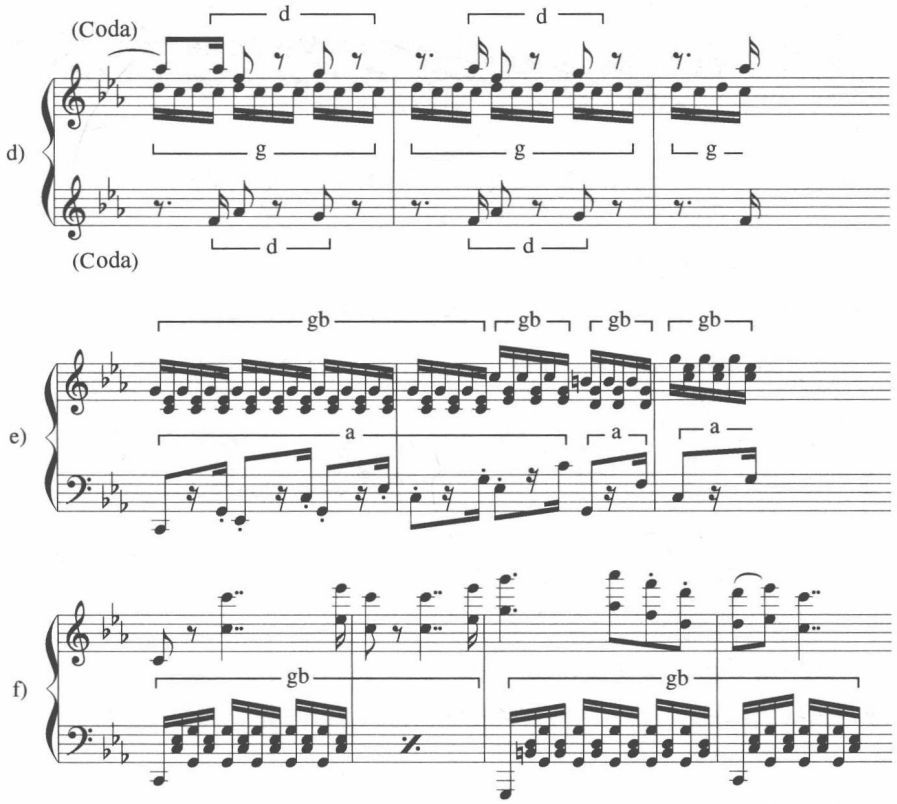
变奏8在高声部将双音震音分解和弦化(eg)，中声部将双音震音重复音化(bg)，材料a与b在震音基础上得到复合。



变奏9将震音改变为三对二的复节奏，萨拉班德节奏被简化，低音线条得到保留。



这一变奏型在Coda中多次再现：

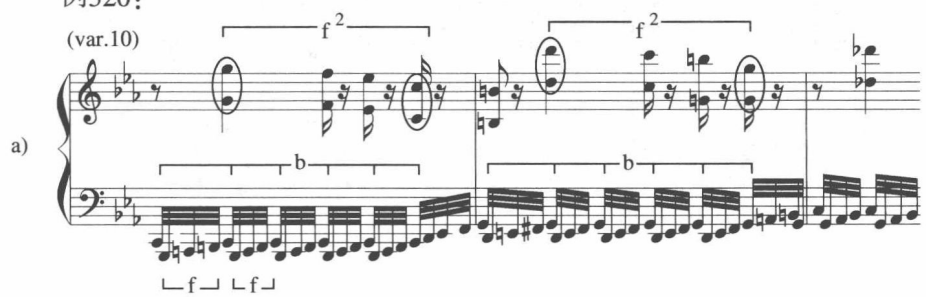


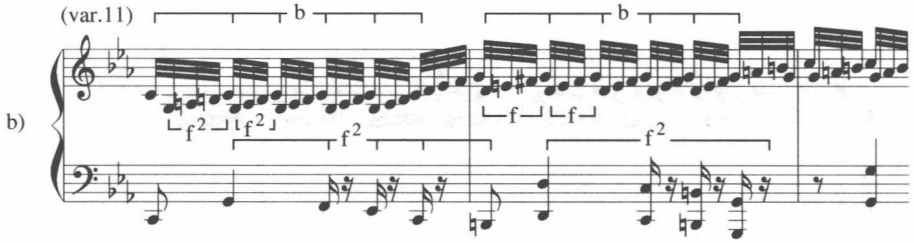
以上三例中，例319 d)是倒影的材料d与震音g结合，e)是分解和弦性质的a与重复三和弦性质的g结合，f)是扩大的主题与重复音反向双震音的g相结合，带有总结性质。

(3) 变奏类型Ⅲ——相当于“小结尾”(f^2与b)

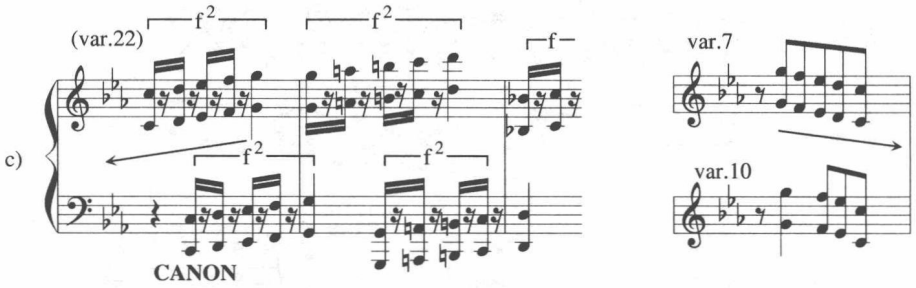
变奏10–11又是一对复对位性质的变奏。三十二分音符是重复音(b)与音阶式(f^2)的结合，另一主体层次是五度之间的音阶式八度连接。这一对变奏可以说完全由材料(f)构成，用不同节奏律动呈现：

例320：

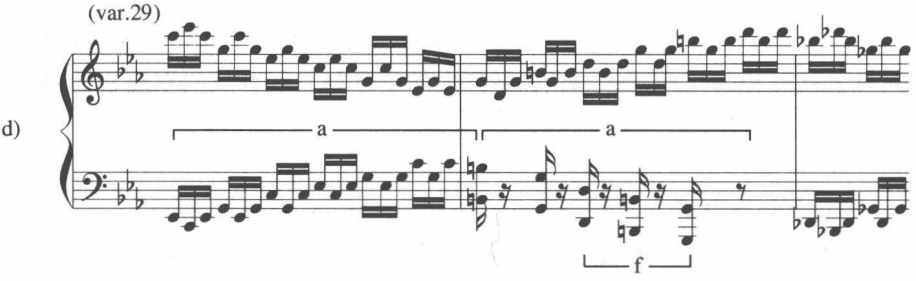




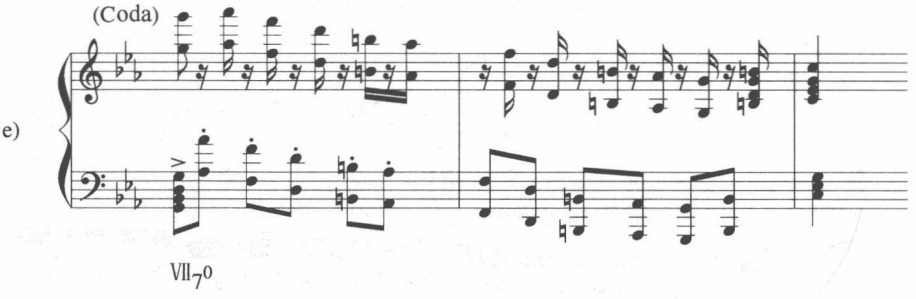
这一变奏与变奏7相结合，在变奏22以逆行卡农方式得到“发展”。因此，变奏22可看作“第二主题”与“小结尾”的共同的“展开”形式。



变奏29是变奏10与变奏11的“再现”。变奏29综合了变奏3(加速为六连音)和变奏11，但将五度音程内的音阶式进行改变为和弦分解进行，同时具有材料a与材料f的特征。



在Coda临结尾处，这一双八度组合方式以分解减七和弦方式再次出现：



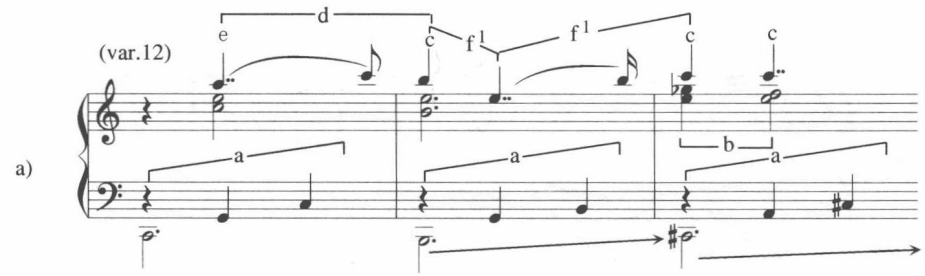
(4) 变奏类型Ⅳ——相当于“第二呈示部”(大调呈示部)

通常,在小调变奏曲中有一个大调中部作为对比。但在这首变奏曲中,贝多芬将这一中部提升到另一个“呈示部”的地位。在这个“呈示部”中,同样有两个相互对比的“主题”。

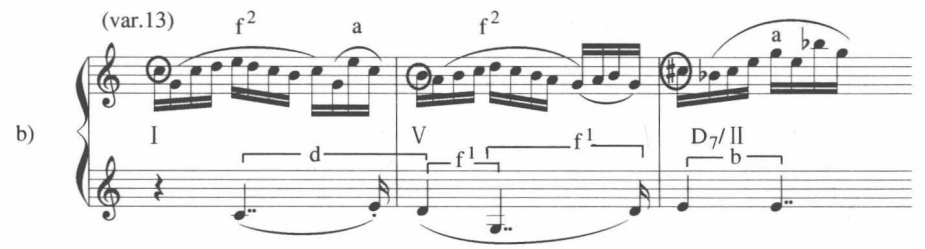
变奏12–17这组共六个变奏,从大调主题逐步演变,回到小调主题,形成调性的循环。

例321:

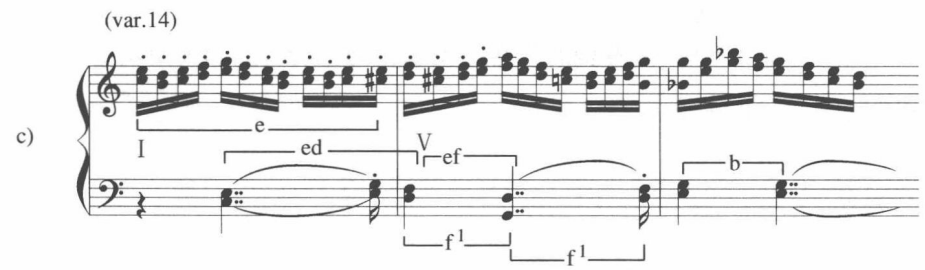
“第二呈示部”的“第一主题”。完全以大调性重现萨拉班德主题,低音变为上行,与旋律平行三度。



旋律完整保留在低声部,上方增写十六分音符对位线条,保留低音线条。

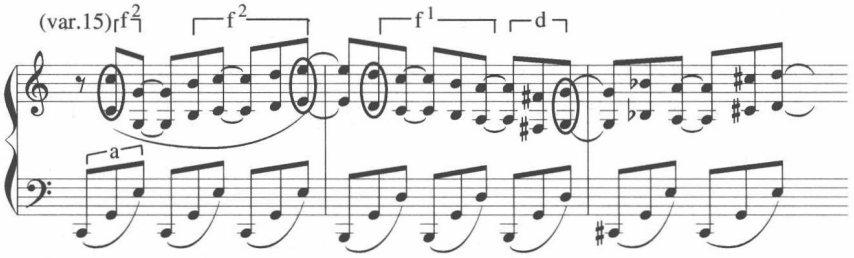


主题与对位线条都用平行三度(材料e)予以加强。对位线条以(f^2)为主,插入材料b。



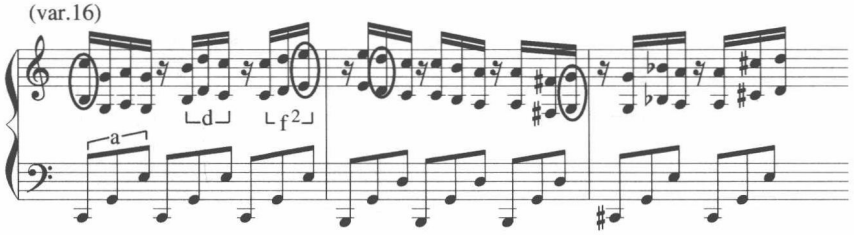
以三连音方式装饰萨拉班德旋律。相当于第二呈示部的“第二主题”。

d)



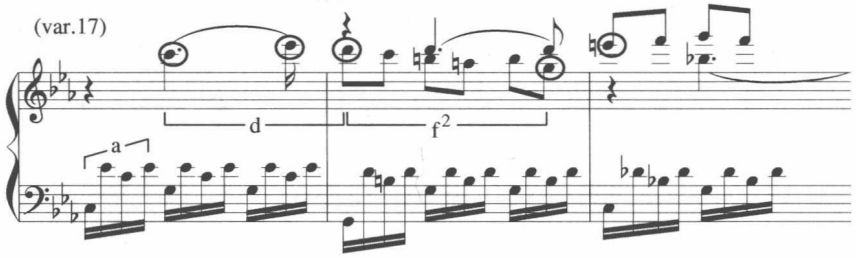
保持低声部三连音，将旋律线条密集化为四连音，形成“三对四”复节奏。

e)

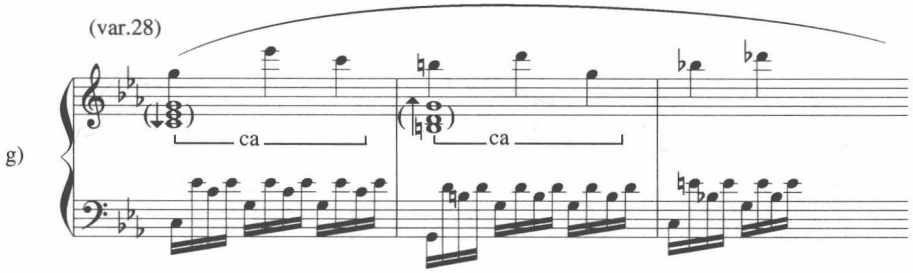


回到小调性，但保持了四连音十六分音符成为背景节奏，旋律以两声部模仿复调呈示。主题隐藏在内。

f)



上述六个变奏中，变奏12的节奏与主题相同，变奏13–14的节奏与变奏1–3相同，变奏15的节奏与变奏4相同，变奏16的节奏是变奏5( )与变奏4( )二者第一拍节奏的综合。第17变奏回到小调性，但节奏动态保持变奏13、14、16中的十六分音符，成为联接大调与小调的桥梁。这一变奏以十分相似的方式在变奏28“再现”。



低声部与变奏17几乎完全相同。高声部是和弦的分解形式。

(5) 变奏类型Ⅴ——和声型

作为帕萨卡里亚(恰空)性质变奏曲,这首变奏曲另一种主题呈示方式是只保持其和声而省略其旋律。在每一结构部分的开端,都有一个和声性变奏起“引子”作用。作为主题完整形态陈述(主题、变奏12、变奏31)则处于全曲结构的头、身、尾三个最重要的结构点的开端。作为次一级的结构部位,则由和声性变奏起着引出新一段音乐开端的作用。这几个变奏处于:变奏18,变奏23,变奏30与变奏32。这四个变奏都共同保持着“主题”中的和声进行及反向半音进行。旋律被略去,每个变奏采取不同变奏材料。

第18变奏用柱式和弦(c)与音阶式进行(f^2),是“展开部”的引子。

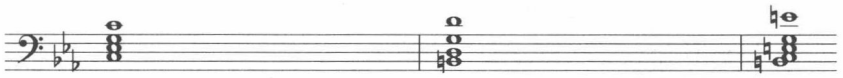
第23变奏用重复音(b)及震音和弦分解(bg),是“再现部”的引子。

第30变奏是纯粹的柱式和弦(c),是第31变奏(完整主题最后陈述)的引子。

第32变奏是第31变奏的延伸,用和弦分解(a)与音阶式(f^2)的结合,重复音以四分音符(高声部)与八分音符(低声部)暗藏其中。这个变奏与第31变奏相结合,构成全曲总结,是最终阶段Coda(大结尾)的引子。

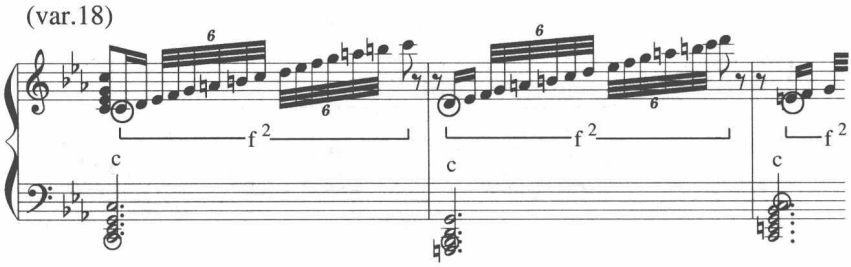
例322:

和声基础进行主题:



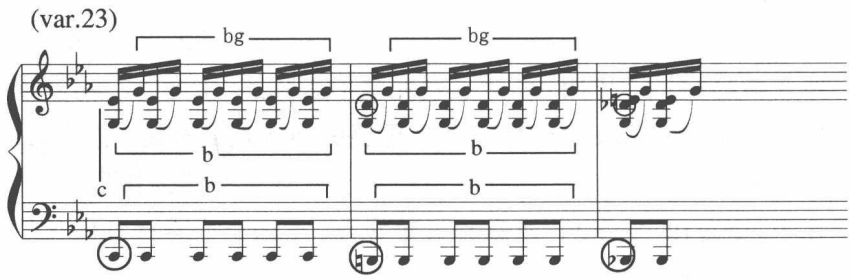
柱式和弦与音阶式结合,是展开部(变奏19–22)的引子。

a)



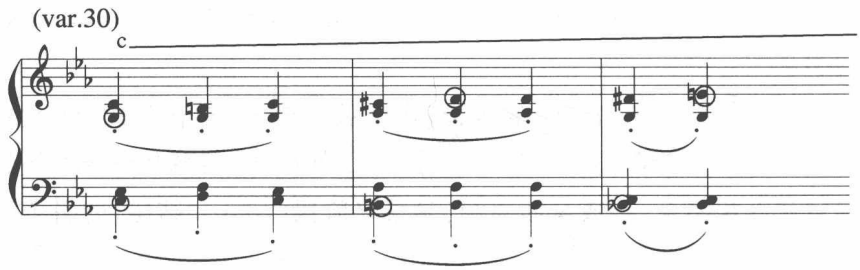
重复音(b)与和弦震音分解(g)的结合,是再现部(变奏24–29)的引子。

b)

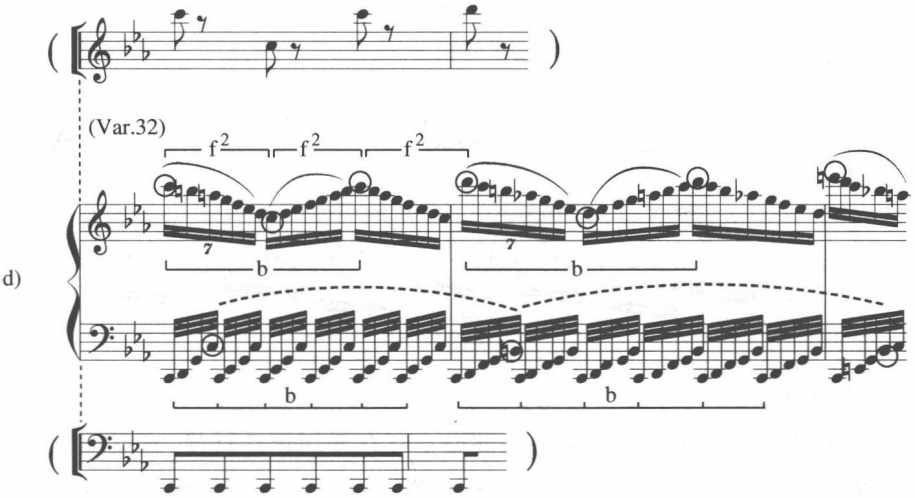


柱式和弦(c),是萨拉班德主题最后陈述(变奏31)的引子。

c)



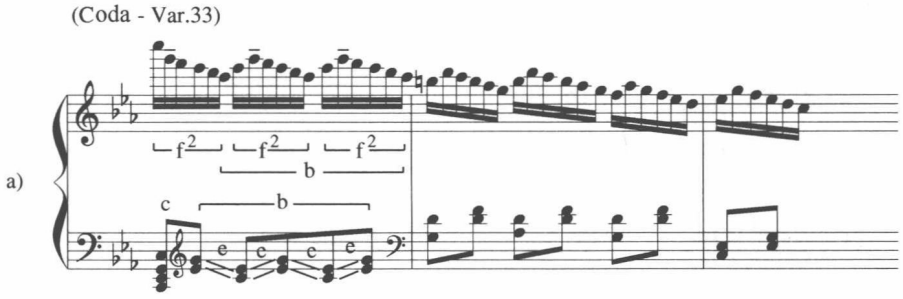
重复音(b)、分解和弦(a)与音阶式(f^2)的结合,是变奏31的延伸,主题的和声型最后陈述。大结尾(Coda)的引子。



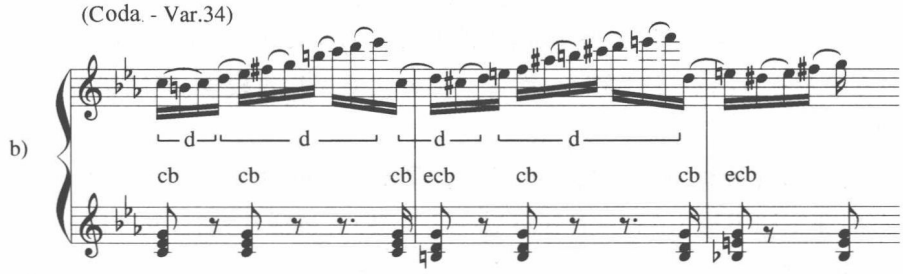
在最后一个变奏——第32变奏内，实际共包含着三个完整的变奏与一个真正意义上的“结尾”。这几个段落总结了上述所有变奏形态，是全曲的“大结尾”与总结。

例323：

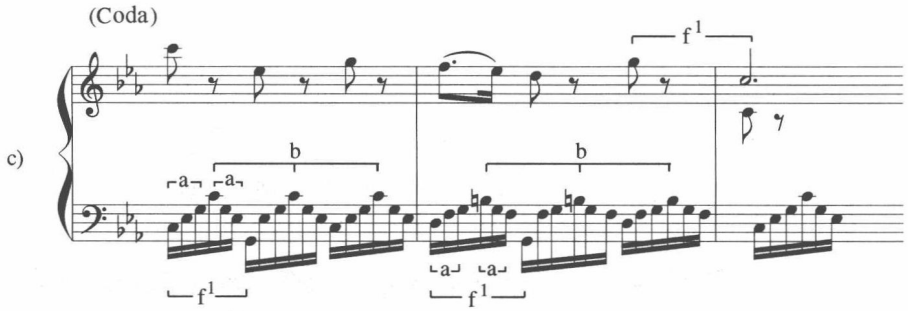
柱式和弦(c)、重复音(b)、平行三度(e)、音阶式(f^2)的综合。



柱式和弦(c)、重复音(b)、平行三度(e)、曲折性助音(d)的综合。



分解和弦(a)、重复音(b)、五度音程(f^1)的综合。



当然,《C小调三十二变奏曲》不可能称之为一首真正意义上的“奏鸣曲”。首先,它的调中心自始至终在C,内部亦不存在任何调性转换,这就难以称作“奏鸣曲式”。然而,透过一个个仅仅八小节的短小变奏,奏鸣曲形式的许多基本原则却清楚地从这首变奏曲的过程中显现出来。我们或可称它为“体现奏鸣曲呈示——展开——再现及对比冲突原则的变奏曲”。它所蕴含的内部结构如下表所示:(见p.359)

每个材料形态都鲜明地与一定结构部位的变奏相联系。从各个材料出现在变奏中的数目来看,分别为:

(a) 分解三和弦: 21

(b) 重复音: 27

(c) 柱式和弦: 18

(d) 曲折型助音: 19

(e) 平行三度: 10

(f^1) 五度音程: 10

(f^2) 音阶式: 16

(g) 震音: 5

由此可见,从重要性来看,占主导地位的材料为(b)重复音(占75%),(a)分解三和弦(58.3%),其次为(d)曲折性助音,(c)柱式和弦与(f^2)音阶式进行。(f^1)五度音程,(e)平行三度,(g)震音三种方式使用相对较少,但区域集中,特点鲜明。

材料出现最集中在主题呈示,除(g)震音一项集中在变奏7–9之外,其余均首先在主题中呈示。而只有在最后一个变奏32(包括变奏33–34及Coda)中,全部材料全集中在一起相继出现,进行最后总结。

表 11：贝多芬《C小调三十二变奏曲》结构分析

	第一呈示部（小调）												第二呈示部（大调）							连接部（转回小调）	展开部				再现第一呈示部							主题最后陈述				
	尾声																																			
	总纲	第一主题						第二主题			小结尾		第一主题			第二主题			引子	展开第一主题			引子	再现 Var Ⅰ	再现 Var Ⅳ	再现 Var Ⅵ	再现 Var Ⅴ	再现变奏 17	小结尾再现变奏 11	引子	大结尾（总结）				
	主题	Var											主题						和声			主题	和声							主题	Coda				
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	(33)	(34)	Coda
a)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓				✓	✓		✓	✓	✓		✓					✓	✓			✓	✓		✓	✓			✓
b)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓					✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓					✓	✓	✓	✓	✓
c)	✓	✓	✓			✓	✓						✓						✓	✓	✓	✓		✓	✓		✓	✓	✓		✓			✓	✓	
d)	✓				✓	✓							✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓				✓			✓	✓
e)	✓								✓				✓		✓					✓							✓	✓				✓		✓	✓	
f[1])	✓												✓	✓	✓	✓					✓	✓								✓		✓				✓
f[2])	✓							✓			✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓					✓					✓	✓		✓
g)								✓	✓	✓														✓												✓

由此可见，贝多芬在这首变奏曲中的总体结构原则是独具匠心、蓄意安排的。

5. 结构性变奏曲结构模式V：大型套曲型

另有一类变奏曲采用更大规模曲式结构作为音乐组织的框架。例如，拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》，就以三乐章协奏曲的大型套曲模式组织变奏曲。

在讨论拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》之前，需先讨论帕格尼尼的《A小调小提琴随想曲》。帕格尼尼作为19世纪小提琴炫技大师，创作了带有超技练习曲性质的《二十四首随想曲》，每首随想曲都有明确集中艰难的技术课题。其中第二十四首《A小调随想曲》是主题与十一首变奏，总共十二段。各个变奏中包含了各种小提琴演奏技巧，如顿弓、跳弓、三度双音、八度双音、泛音等等。此曲一出，引起一个世纪大批作曲家浓厚兴趣，纷纷采用帕格尼尼主题写作变奏曲。除去一些不甚重要的小作品不算，较重要而著名的有：

① 帕格尼尼：《A小调随想曲》（主题与十一首变奏）

② 李斯特：《A小调练习曲》（主题与十一首变奏）

③ 勃拉姆斯：《帕格尼尼主题变奏曲》（两册）

④ 鲁托斯拉夫斯基：《帕格尼尼主题狂想曲》（双钢琴，后改编为钢琴与乐队，主题与十一首变奏）

⑤ 拉赫玛尼诺夫：《帕格尼尼主题狂想曲》（钢琴与乐队，引子，主题与二十四首变奏）

这一主题之所以会引起如此多作曲家的关注与兴趣，首先在于它的简单。越简单的主题其变奏的空间也越大。正是其几乎无限的变化可能性，使一代一代作曲家期盼从中发现出前人所不曾尝试的新的可能性。

帕格尼尼主题原型的节奏、和声、旋律都十分简单：

例324：

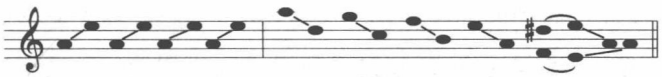
a)

其骨架是A–E纯五度的反复：

b)

整首主题是个连续的五度模进：

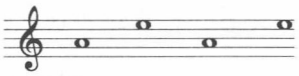
c)



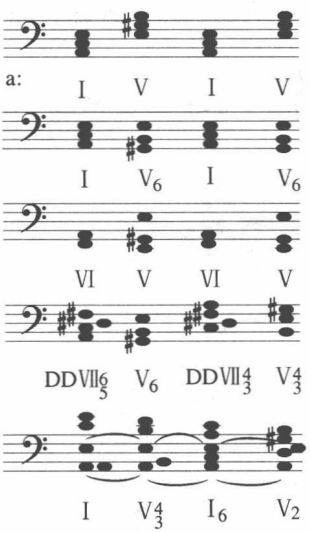
所有作曲家运用这一主题写作变奏曲，实际是都在用不同方法处理这一个纯五度音程。

例325：李斯特、拉赫玛尼诺夫与鲁托斯拉夫斯基对“A–E”的和声处理

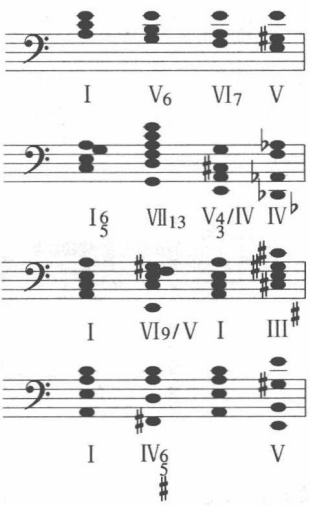
主题:



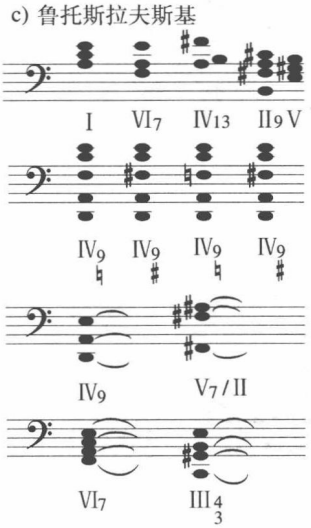
a) 李斯特

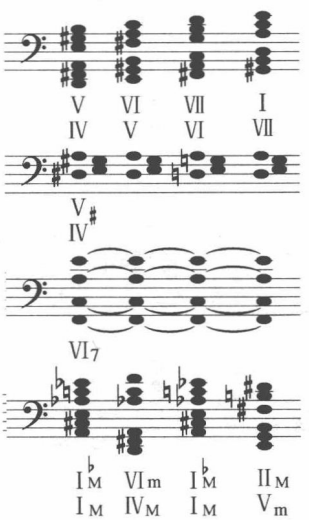


b) 拉赫玛尼诺夫



c) 鲁托斯拉夫斯基



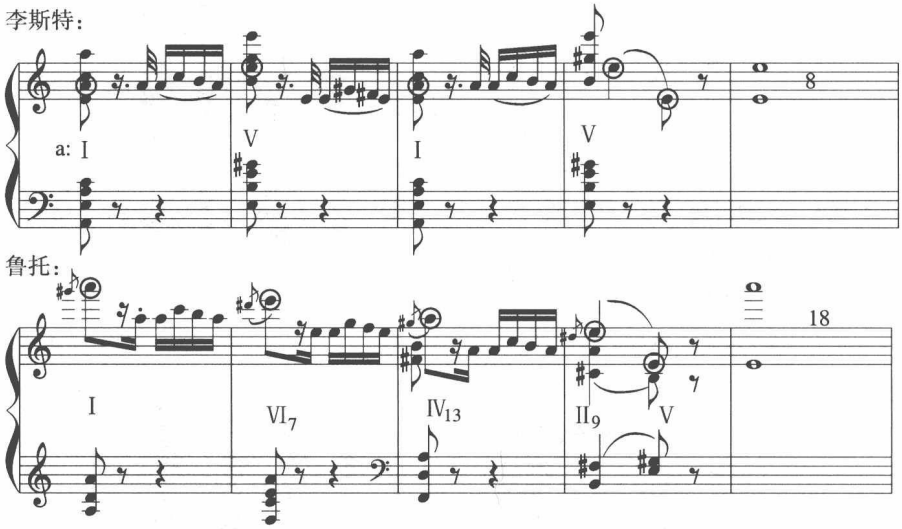


从上述对三位作曲家的比较中，可看出和声语汇的差异引起的时代、风格、音响的差别。李斯特使用的和弦结构为大三、小三、属七、减七和弦结构。和声进行关系为五度、二度与持续音。拉赫玛尼诺夫除同样使用上述构造外，他更多使用同度、五度等空洞音程，或音阶式低音级进（弗里几亚进行等），三度进行，高叠置和弦（九和弦、十三和弦），降四（升三）级变化和弦等。鲁托斯拉夫斯基则大量使用高叠置和弦（七和弦，九和弦，十三和弦），以及复合三和弦（$\frac{V}{IV}$，$\frac{I^{\flat}}{I}$，$\frac{II}{V}$等），反映了从19世纪到20世纪和声语汇逐步现代化的过程。

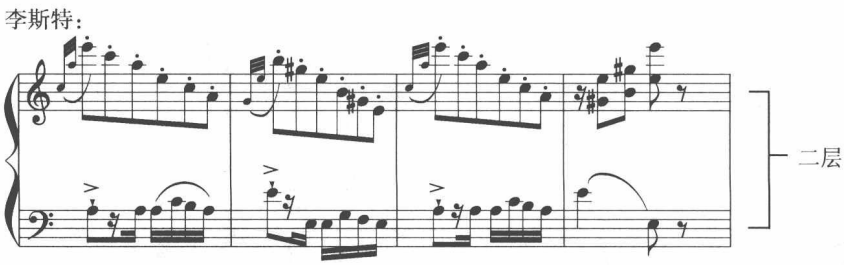
从织体组织方式观察，尽管李斯特的变奏曲与鲁托斯拉夫斯基的狂想曲都原封不动地保留了帕格尼尼的原貌，但二人的处理方式却大相径庭，因而在音响效果上亦产生截然不同的效果。

例326：李斯特与鲁托斯拉夫斯基（谱例中简称“鲁托”）变奏方法比较

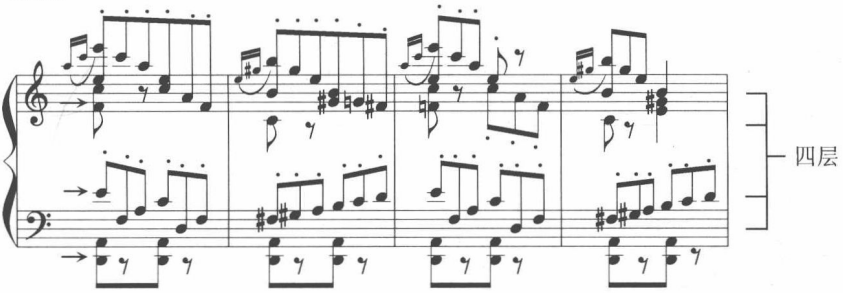
a）主题：



b）变奏1

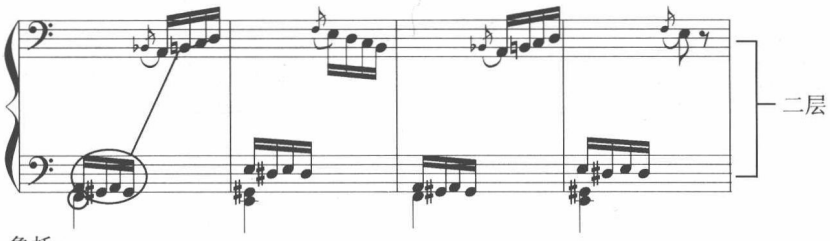


鲁托：

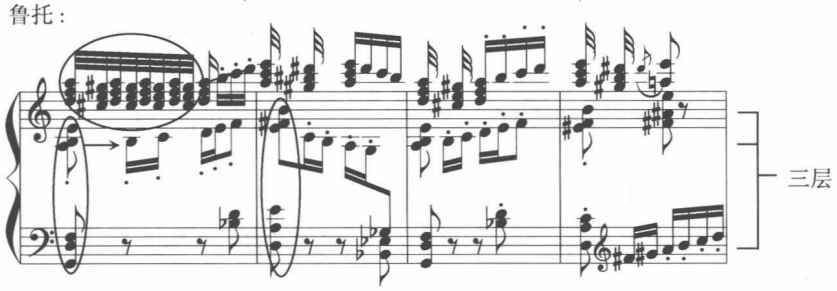


c）变奏2

李斯特：

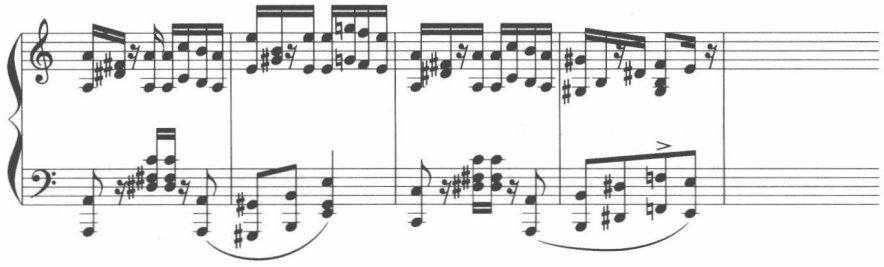


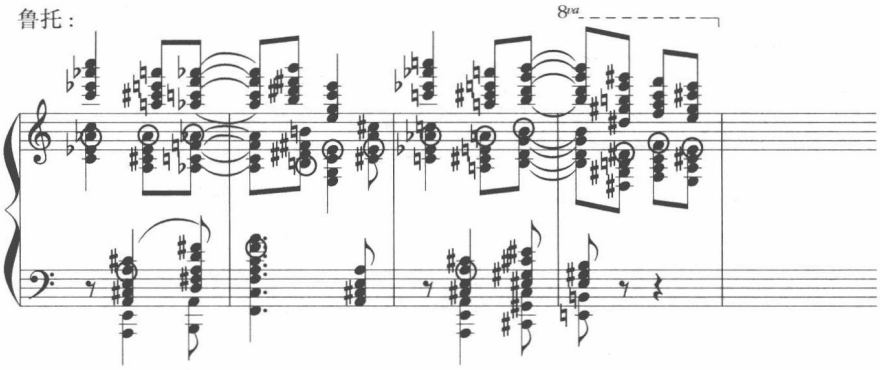
鲁托：



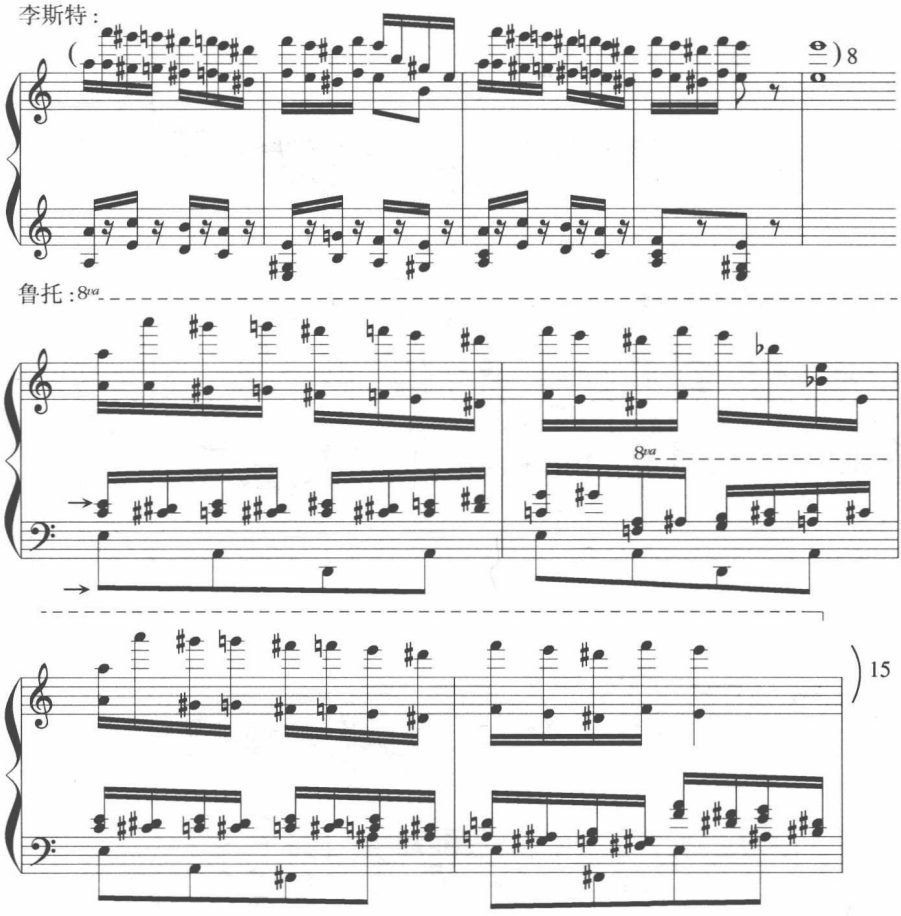
d）变奏3

李斯特：





e）变奏4



f) 变奏5

李斯特：

鲁托：

g) 变奏6

李斯特：

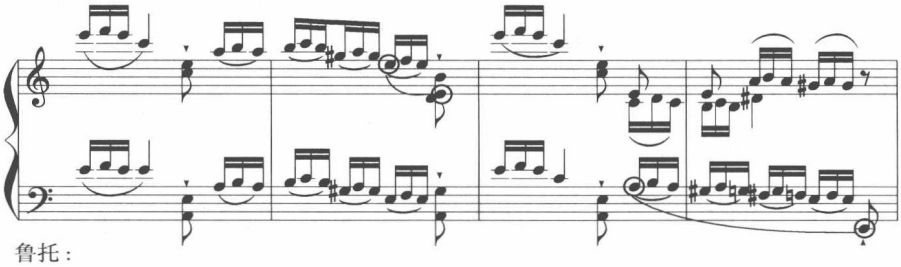
8va

鲁托：

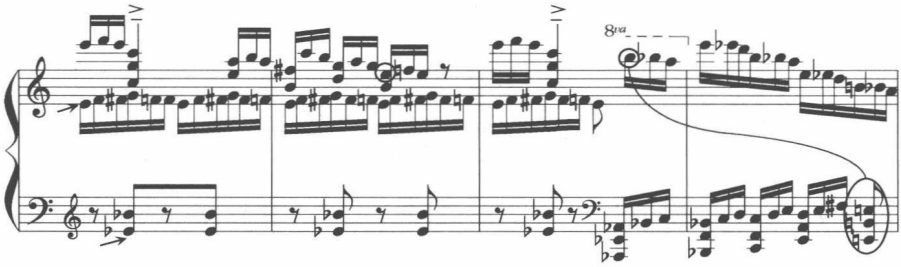
8va

h）变奏7

李斯特：

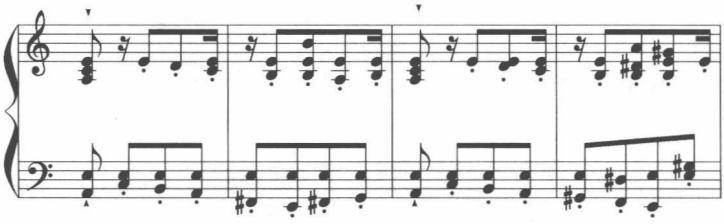


鲁托：

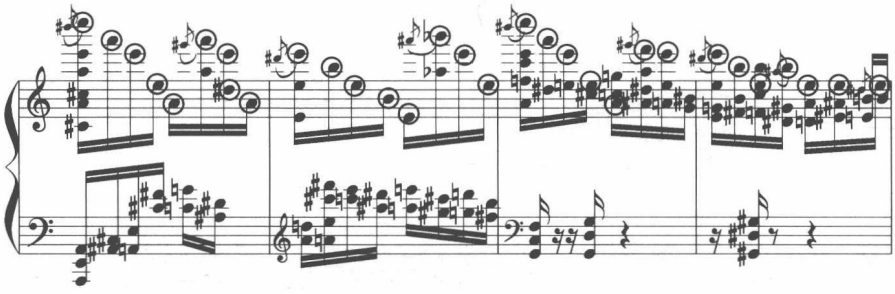


i）变奏8

李斯特：



鲁托：



j）变奏9

李斯特：

(9)

鲁托：

(15)

k）变奏10

李斯特：

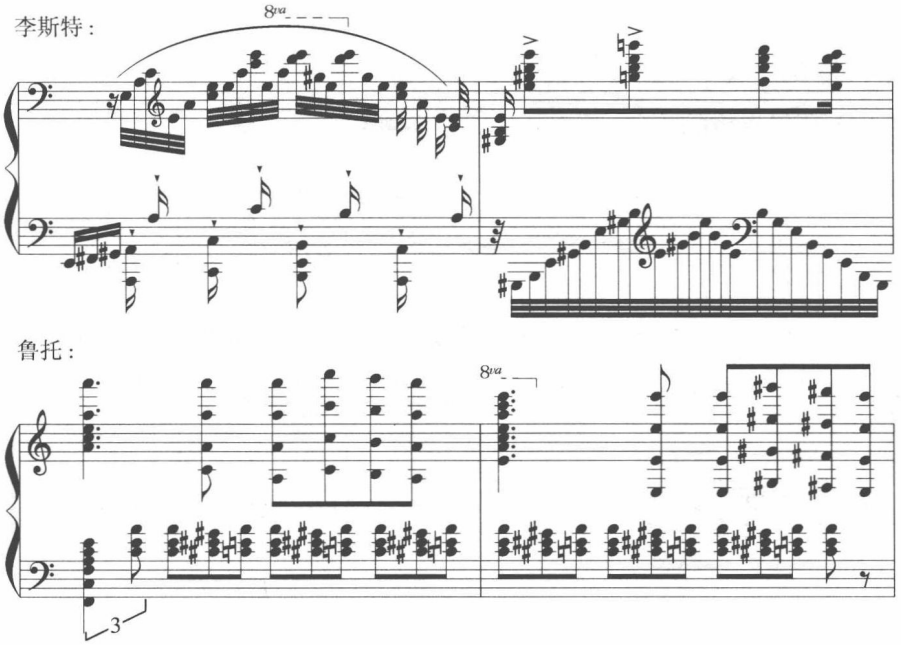
8va

鲁托：

8va

8va

1) 变奏11



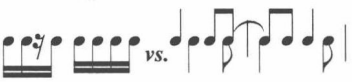
李斯特与鲁托斯拉夫斯基可谓都完全“忠实”于帕格尼尼原作结构，保存了原变奏曲的每段特性与基本变奏手段。仅仅鲁托斯拉夫斯基省略了变奏8(把切分节奏化入变奏7)，将变奏9–11各提前一个变奏，最后增加一段气势更浩大的变奏11作Coda。除此而外，三者(帕格尼尼、李斯特、鲁托斯拉夫斯基)是完全一致的。

若将上例每个变奏相互比较，鲁托斯拉夫斯基除了和声上运用大量高叠置和弦与复合功能和弦外，在织体写法上有下列造成音响差异的手段：

① 音域差别的扩大。“主题”：李斯特的八度旋幅在鲁托那里成为十八度的“落差”。变奏4:八度平行VS.十五度平行。变奏6:八度内夹三度VS.三度外扩张两个八度。变奏9的十度“跳弓”VS.变奏8的十九度“跳弓”。变奏10单音泛音VS.变奏9双八度(十五度)平行。

② 层次增多增厚。变奏1:一层VS.四层。变奏2:二层VS.三层。和声由二音VS.六音，厚度大为增加。变奏8–11的层次均大为增加。

③ 节奏加密。变奏2：

④ 节奏拉宽。变奏3： 

变奏10： vs. 变奏9：

变奏11：

通过和声、音区、层次、节奏的变化幅度拉开加大，鲁托斯拉夫斯基的变奏版本比李斯特的取得更光辉、更炫耀、更刺激的音响效果。从中可清楚感受到时代的不同与技术的进步。

拉赫玛尼诺夫的“狂想曲”夹在二者之间，既不像李斯特那样“传统”，又不如鲁托斯拉夫斯基那样“现代”。在许多方面，他更接近“浪漫”，在结构布局上却有许多真知灼见，不同凡响。

实例分析

拉赫玛尼诺夫：《帕格尼尼主题狂想曲》(Op.43)

在长达二十五分钟被称作《第五钢琴协奏曲》的钢琴与乐队作品中，拉赫玛尼诺夫对帕格尼尼主题做了有趣的结构性处理。从帕格尼尼原作到李斯特、鲁托斯拉夫斯基的变奏，基本上保持了十二个段落的相同结构：

① 主题

② 下行分解三和弦顿弓

③ 带震音与倚音的尖锐节奏双音

④ 短促的切分节奏

⑤ 八度下行半音阶

⑥ 分解双音

⑦ 三度平行下行音阶

⑧ 十六分音符六连音的助音进行

⑨ 分弓切分

⑩ 跳弓

⑪ 泛音

⑫ 远距离跳跃，主题的扩大

上述所有变奏，24小节(8+ ‖: 8 :‖)的结构框架不变，主题骨干不变，未出现新的材料因素，均属装饰性织体变奏。实质上是“炫技型技巧手段变奏”。

拉赫玛尼诺夫所做的贡献在于三方面：材料处理，结构布局，变奏手段。

1. 材料处理

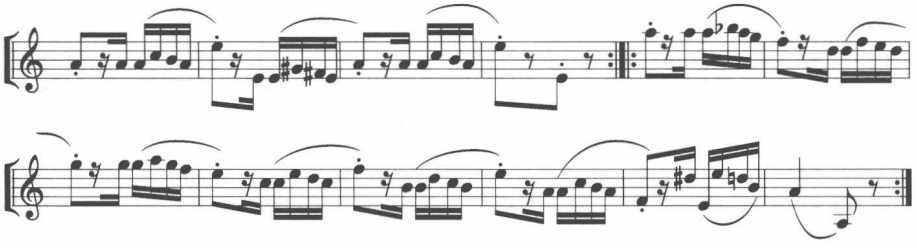
拉氏对帕格尼尼主题所做的有意义处理方式在于:第一,使用“摄取法”提炼出“变奏1”,这一更简略方式的形态成为此曲真正“第一主题”;第二,增添“末日审判”(格里哥利圣咏)作为第二主题;第三,将帕格尼尼主题与“末日审判”主题复合;第四,运用帕格尼尼主题的扩大形式;第五,运用帕格尼尼主题的倒影形式,创作了著名的第十八变奏,成为全曲的高潮与中心。

帕格尼尼主题原型出现之前, 先由乐队奏出经过拉赫玛尼诺夫提炼浓缩的真正主题,随后由钢琴与乐队将二者结合。在第七变奏,钢琴首次奏出“末日审判”主题,与乐队的帕格尼尼主题放宽一倍形态相结合。“末日审判”在变奏十中分别以扩大形式与缩小形式出现。随后主题律动有多种改变。

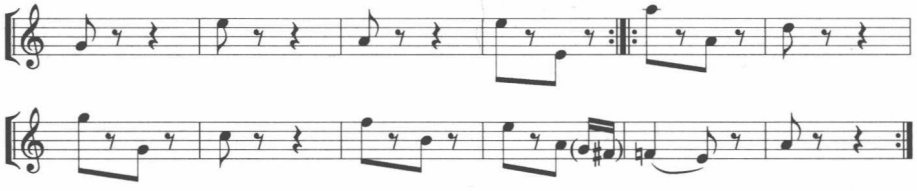
在变奏十四中,帕格尼尼主题首部首次以倒影形式出现,为变奏十八的完整倒影旋律作准备。变奏十八是拉赫玛尼诺夫此曲的核心,也是他最了不起的发现与创造。可以说,倘若没有这一倒影主题的变奏,此曲艺术价值将不可同日而语。

例327:

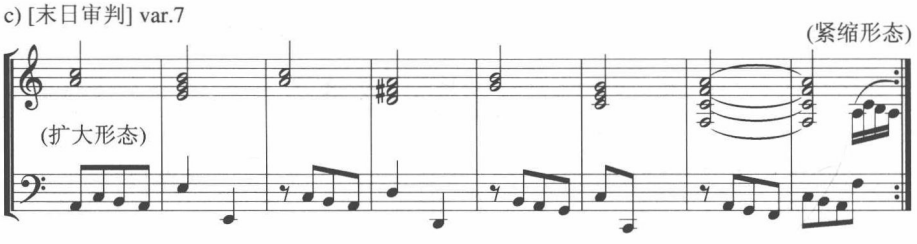
a) 主题 (帕格尼尼)



b) var.1 (拉赫玛尼诺夫)

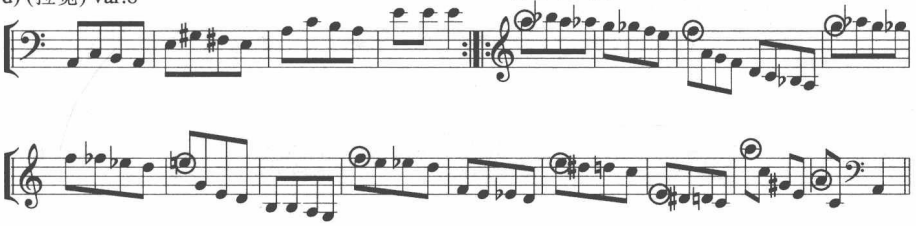


c) [末日审判] var.7

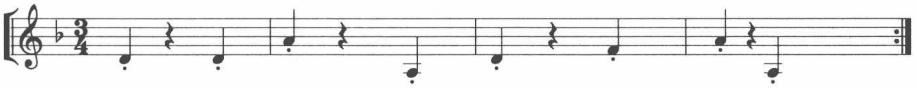


d) (拉宽) var.8

(扩大一倍)

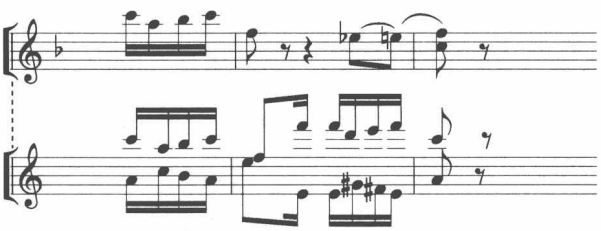


e) (改变律动)三拍子的简略形式 var.12

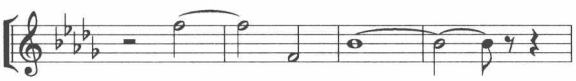


f) (三拍子的完整形式) var.13

g) [倒影] var.14

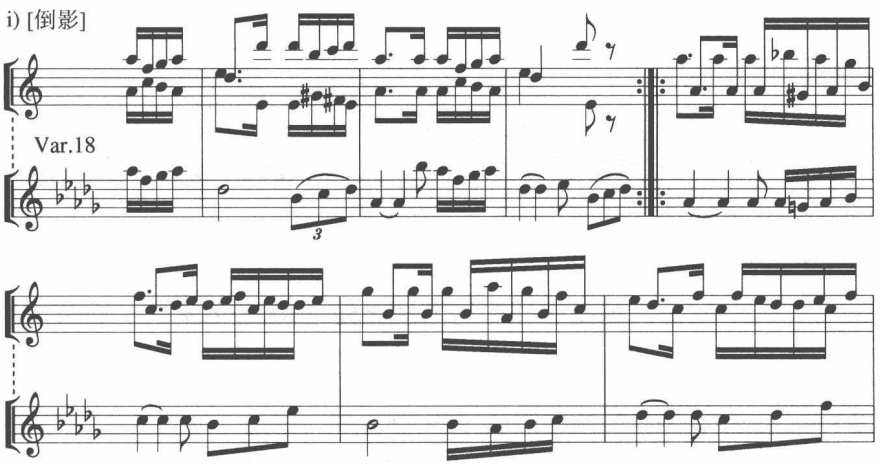


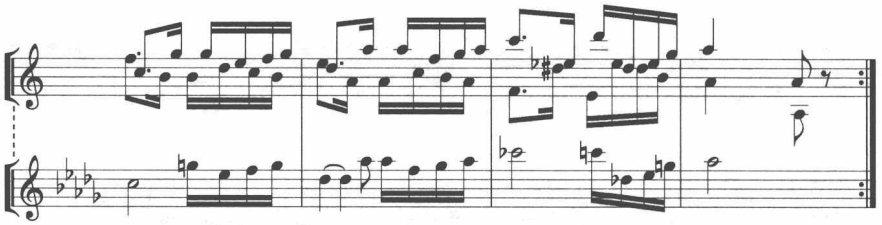
h) [扩大四倍] var.16



i) [倒影]

Var.18





2 .结构布局

为了将一个引子，一个主题，二十四个变奏，一个结尾，共二十七个小块有机地组织成一个整体，拉赫玛尼诺夫采用“三乐章协奏曲”的大型套曲结构进行组织。

首先，音乐分为三个大块，相当于三个“乐章”：第一乐章“快板”，两个对比主题冲突。第二乐章：歌唱性，多色彩，多性格。第三乐章：终曲，突出帕格尼尼炫技的小提琴风格。

其次，在调性上，第一与第三这首尾两个“乐章”都坚持在主调A小调上，没有调性的变化、转换与对比。第二乐章组织D小调——F大调——B♭小调——D♭大调的调性链，使调性发生对比与变化。

第三，在变奏手法上，第一与第三乐章采用装饰变奏与织体变奏为主，贯穿主题材料于其中；第二乐章采用性格变奏，展示多方面音乐性格的变化与对比。三个大块泾渭分明。

这样，整首乐曲形成如下结构布局：(见p.373)

3. 变奏手段

拉赫玛尼诺夫的《狂想曲》不同于前人，他较少保留帕格尼尼原作变奏形态，属于拉氏本人特殊处理的变奏手段除上文“材料处理”与“结构布局”已提到的变奏之外，另在节奏、织体上亦有新的方法。

① 复合节奏

a. “三对二”切分。这是一种非均匀性切分，其综合节奏的实际结果为

。

表12：《帕格尼尼主题狂想曲》结构布局

引子	Var 1	THEME	Var 2	Var 3	Var 4	Var 5	Var 6	Var 7	Var 8	Var 9	Var 10	Var 11	Var 12	Var 13	Var 14	Var 15	Var 16	Var 17	Var 18	Var 19	Var 20	Var 21	Var 22	Var 23	Var 24	CODA
第一乐章												第二乐章								第三乐章						
末日审判主题的扩大与紧缩。												第二乐章的引子，幻想性，自由。（连接）	3/4 拍。浪漫曲	3/4 拍。进行曲（F 大调）	3/4 拍。进行曲的继续。（F 大调）	3/4 拍。谐谑曲	2/4 拍。降B持续音的复节奏。	12/8 拍。六连音背景上主题的扩大。	3/4 拍。如歌的行板。全曲高潮及核心。	跳弓效果，源于帕格尼尼变奏 1	连续符点节奏，乐队源于原变奏 3	三连音分弓效果源于原变奏 3	进行曲节奏发展到华彩乐段。	主题在低位调（a♭）与原调（a）呈示	炫技性跳弓，与原变奏 9 反向跳跃。	托卡他性质，源于原变奏 8 。	最终第一、第二两个主题高潮性结合。
装饰性变奏为主												性格性变奏								织体性变奏						
a:																				a:						

（同调号）（V－I）（同调号）（下中音小调）（a→E♭持续音→a♭）

D_7/Ⅳ d —— F ———— b♭—— D♭ (B♭♭) (V/a♭)(E♮→a♮) a ——|
(d)

Var.1

第一乐章：

- 末日审判主题的扩大与紧缩。
- 『三对二』切分节奏。
- 第一主题扩大。
- 《末日审判》『死亡』主题（第二主题）。
- 随想曲性质，连接部。
- 托卡他性质，源于帕格尼尼变奏 5
- 钢琴与乐队的卡农模仿
- 拉宽节奏的过渡
- 钢琴与乐队互换
- 帕格尼尼原主题由乐队奏出，钢琴奏
- 摄取出骨架性主题，实际的第一主题。
- 低音半音上行基础上的固定音型。

第二乐章：

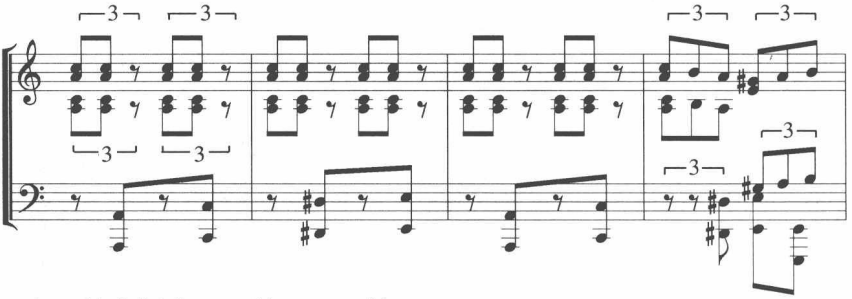
- 3/4 拍。如歌的行板。全曲高潮及核心。
- 12/8 拍。六连音背景上主题的扩大。
- 2/4 拍。降B持续音的复节奏。
- 3/4 拍。谐谑曲
- 3/4 拍。进行曲的继续。（F 大调）
- 3/4 拍。进行曲（F 大调）
- 3/4 拍。浪漫曲

第三乐章：

- 最终第一、第二两个主题高潮性结合。
- 托卡他性质，源于原变奏 8 。
- 炫技性跳弓，与原变奏 9 反向跳跃。
- 主题在低位调（a♭）与原调（a）呈示
- 进行曲节奏发展到华彩乐段。
- 三连音分弓效果源于原变奏 3
- 连续符点节奏，乐队源于原变奏 3
- 跳弓效果，源于帕格尼尼变奏 1

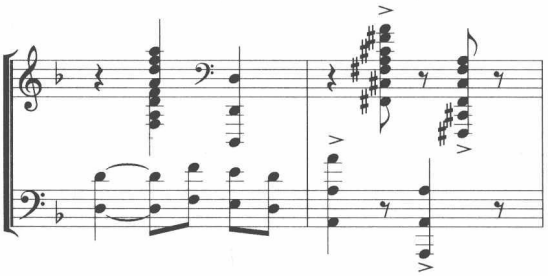
例328：

a)



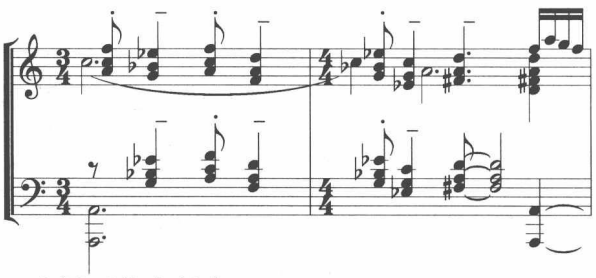
b. 大三拍内切分(3/4拍 vs 6/8拍)。

b)



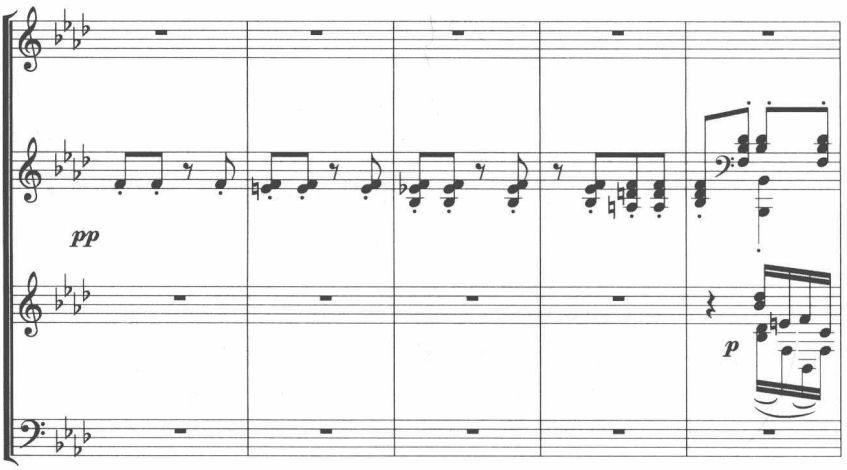
c. 爵士性质切分(♩. ♩. ♩)等。

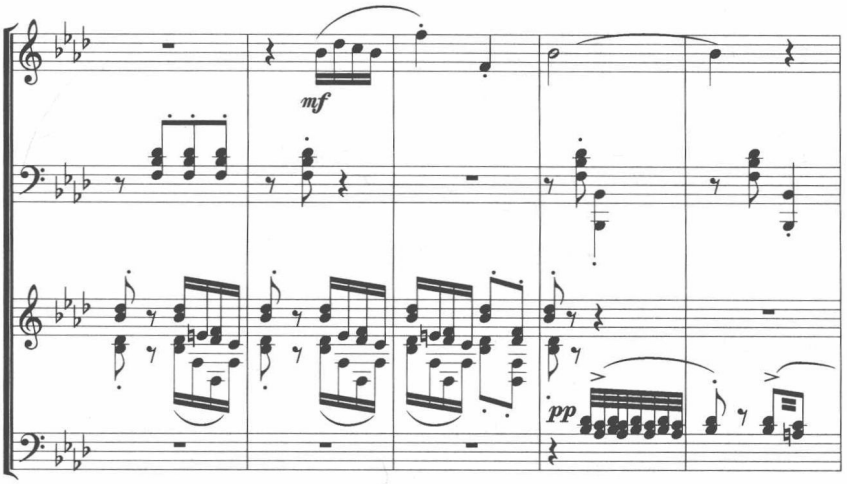
c)



d. 多层面节奏复合。

d)

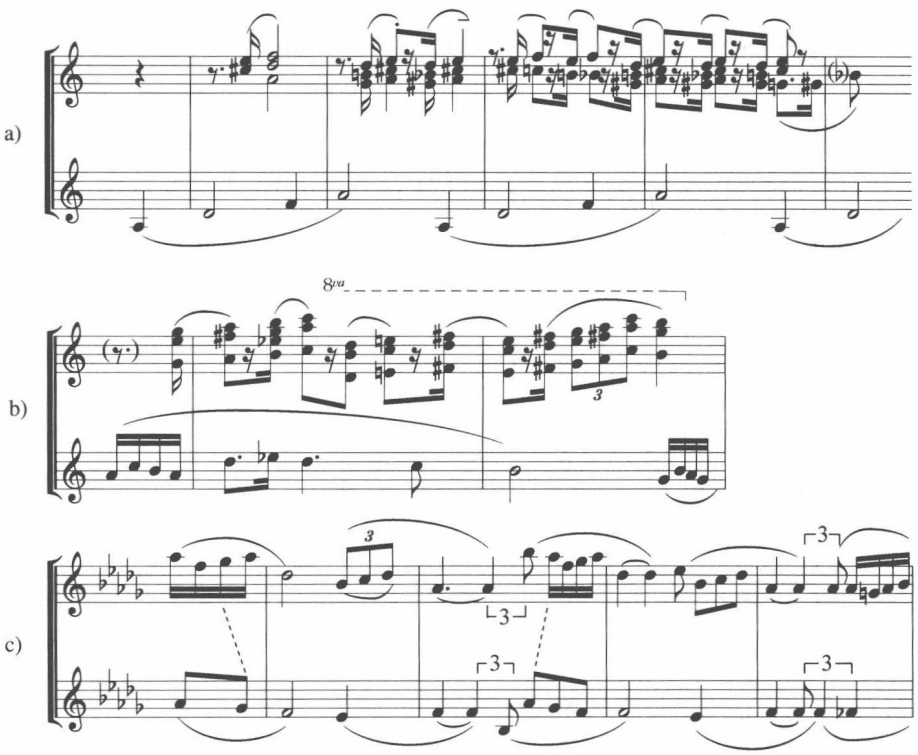


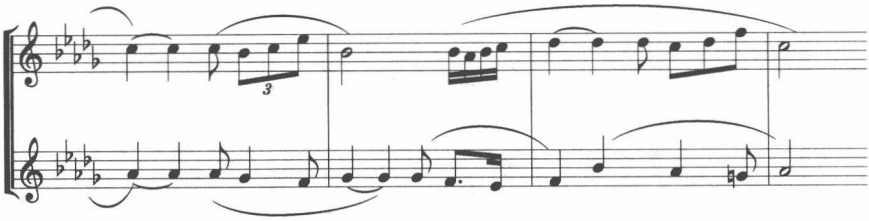


② 复合层次

除去帕格尼尼主题与“末日审判”主题的多次复合外，此曲中运用复合层次线条相当普遍。

例329：





以上俨若二重唱的对位线条是拉赫玛尼诺夫浪漫主义写作特征的一个重要表现。

小　　结

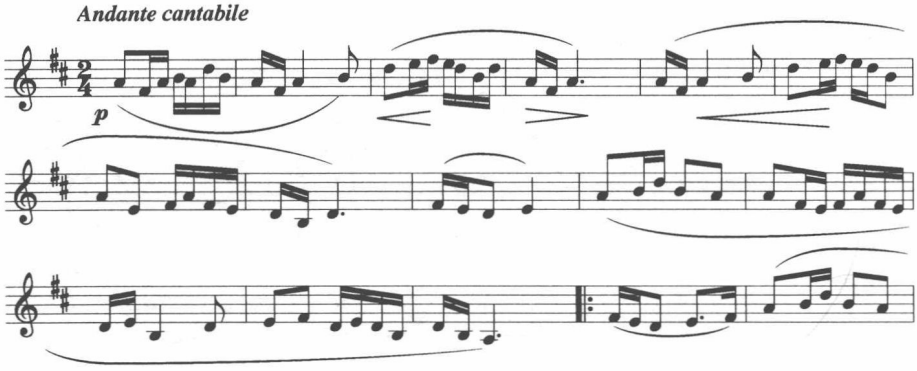
结构性变奏曲是变奏曲组织化的最高形态。实际上,变奏曲没有不讲究整体结构的。一首只注意每个变奏的变化特性的变奏曲,犹如一盘鲜艳却零落,繁茂却枝蔓杂芜的花卉,未经剪裁与插枝,无法组织成为错落有致的插花艺术一样。

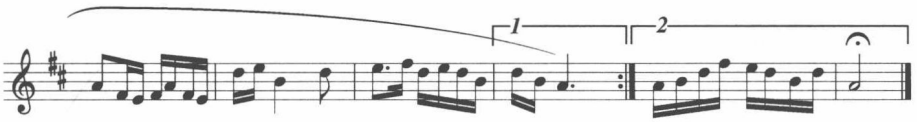
对整体结构的组织与把握,在很大程度上决定了变奏曲的成败。组织涣散的“万花筒”式的变奏曲缺乏内在张力,很难抓住听众的心。对于变奏曲来说,不仅仅要会变,更需要变中有组织,有结构,有骨骼。

本章论及的变奏曲有五种潜在结构模式:①“ABA”三部曲式型;②节奏加密分割型;③复调组织型;④奏鸣曲式型;⑤大型多乐章套曲型。虽然规模不同、曲体容量不同,但应当说都是行之有效的。凡有结构模式依托的变奏曲比没有结构模式依托的变奏曲更加具有凝聚力、趋向性与逻辑感,对变奏曲写作而言,具有决定性意义。

习题三十七

将下列《茉莉花》作为主题,写作变奏曲一首。





写作步骤：

1. 摄取一个更简明的骨架构造作为潜在的核心材料。

2. 确定可能采用的结构模式，决定变奏数量，每个变奏的性质及作用、变奏手段、性格与形象、调性布局及各变奏相互关系等等。

3. 写出每个变奏的首部，确定每个变奏的节奏、音域、和声、织体的特征。

4. 依次按大布局的结构要求，写出每个变奏。

5. 突出重点的、关键的、高潮的、核心的变奏，用各种手段予以强化，要有明确的高潮点。

6. 写好连接段落，使各部分之间有良好连接。

7. 写好Coda，能合理而合适地总结全曲。

8. 对整首变奏曲进行细节的修改，写明分句、演奏法及表情记号与表情术语。

第八编

奏鸣曲写作

第二十章　奏鸣曲式概述

作为西方器乐曲创作最重要的曲式组织结构之一的奏鸣曲式，经历了漫长而复杂的演变过程。最初，在18世纪前半叶巴洛克音乐晚期，“奏鸣曲”实际上即组曲，第一乐章为阿列曼德，第二乐章为库朗特，第三乐章为萨拉班德，第四乐章为基格。亨德尔的奏鸣曲即属此列。巴赫的奏鸣曲处理较自由，但几个段落之间的安排亦十分清晰。另一类被称为“奏鸣曲”的作品如斯卡拉蒂、索勒尔，绝大部分为单一形象的二部曲式。但均有带展开性的中部与局部再现。在少数斯卡拉蒂奏鸣曲中，如《C大调奏鸣曲》已能发现“现代奏鸣曲式”的雏形，即两个不同的相互对比主题，第二主题在属调出现，展开部，完整的再现部在主调再现。用清晰的“双主题大三部曲式”写作奏鸣曲的首见于J.C.Bach（J.S.Bach的小儿子），他的音乐对18世纪末19世纪初的“维也纳古典主义”的风格形成有极大影响，无疑是连接巴洛克风格与古典主义风格两个不同音乐阶段的重要桥梁。奏鸣曲式在海顿创作中成为最主要的结构方式，不仅运用于器乐独奏的奏鸣曲、室内乐重奏曲中，尤其应用于他的一百零四部交响曲的快板乐章中。海顿的慢板乐章多数为慢速萨拉班德节奏模式，曲式上则有二部曲式、变奏曲式、回旋曲式等不同情况，亦有奏鸣曲式的。总体来说，海顿的奏鸣曲构造简单，有相当部分只有一个主题，但在小调与大调上分别以不同面目出现而形成层次较低的对比，也有使用不同材料呈示两个不同主题的。

到了莫扎特的创作，奏鸣曲式已定型，他把这一形式结构应用于所有奏鸣曲、协奏曲、四重奏、交响乐的所有乐章位置中。当然，其中第二乐章（慢乐章）亦有应用三部曲式的，终曲（末乐章）亦有回旋曲或回旋奏鸣曲，若有小步舞曲乐章，则多为复三部曲式。莫扎特的奏鸣曲形式结构虽不大但十分对称均衡。不同主题之间的统一性大于对比性，所有连接部与小结尾都具有与主题同等的音乐价值。他的音乐若行云流水，并不过分按曲式的各部分要求来组织材料，而是任音乐按自身发展逻辑流动。“曲式结构”在潜意识中存在并支撑着音乐组织的构造，并非刻意而为。在莫扎特的奏鸣曲中偶有非常规

举措，如：在下属调而不是主调上再现主题（C大调KV.545第一乐章），倒装再现（D大调）等。

贝多芬是最热衷于奏鸣曲式构造的。他一生创作没有离开过奏鸣曲式的思维法则，同时，也是对这一曲式做出最大发展与贡献的人。

贝多芬对奏鸣曲形式中的每一部分都做了不同方式的变化与发展。主要贡献有：

1. 加强各乐章之间、各部分之间、各主题之间在音乐材料与节奏和乐思上的联系，运用贯穿性的细胞性或基因性的音乐微型组织材料。

2. 扩大奏鸣曲式的容量，使之包含更深更广的人文、社会、宗教、哲学内容。

3. 强化各主题之间的对比度，强化矛盾冲突的幅度，使音乐具有更强的展开性。

4. 提升音乐各部分的作用，扩大每一部分的篇幅与容量。前奏扩大为全曲核心成分（Op.13），主部扩大为双主部（Op.106第三乐章），连接部扩大为具有主题意义的独立段落（Op.57），副部扩大为双副部（Op.2 No.3，《第九交响乐》第一乐章），三副部（Op.7，《第三交响曲》第一乐章），小结尾扩大为具有主题意义的独立段落（Op.57），展开部篇幅大大扩张，具有相当于海顿、莫扎特等人一个乐章程度。“Coda”扩大为外形类似“第二展开部”但调性内欲肯定的大段落（Op.53）。

5. 改变主部第一主题与第二主题之间的调性关系（大调为“主-属”，小调为“主-属”或“小调-同调号大调”等），将二者调性关系丰富化，并引进中音（三度）关系。如：CM-Gm-GM（Op.2 No.3）——双副部，先出现属小调再出现属大调。CM-EM（Op.53）——上中音调。F$^{\sharp}$m-DM（Op.106第三乐章），Cm-A$^{\flat}$M（Op.111第一乐章）——小调的下中音大调，B$^{\flat}$M-G$^{\flat}$M（Op.106第一乐章）——大调的下中音大调等。这种三度性质的调性关系对19世纪浪漫派作曲家的创作影响极大。

6. 将奏鸣曲多乐章套曲形式组织成为一个整体，用单乐章多段落形式加以组织，如《E$^{\flat}$大调奏鸣曲》（Op.27 No.1），由单三部性的A，复三部性的B，二部曲式的C，奏鸣曲式的D，四个大部分连缀而成，纳入一个完整的框架之内。贝多芬虽不曾将奏鸣套曲多乐章与奏鸣曲式的呈示-展开-再现原则以及核心材料贯穿，将几者捏在一起，组织成奏鸣套曲套奏鸣曲式的单一主题

单乐章大型结构模式，如舒伯特在《C大调幻想曲“流浪者”》以及李斯特大量作品中所做的那样，但他的这一尝试对后者无疑有启示作用。

7. 将奏鸣曲式浓缩化、微型化、隐性化。原则不再显露，但依旧存在，如Op.27 No.2，Op.109。

奏鸣曲式作为一种通用曲式构造到贝多芬达到了高峰。此后，只有舒伯特、勃拉姆斯、肖斯塔科维奇、普罗柯菲耶夫等少数几位作曲家仍坚持使用这种程式化的结构原则组织奏鸣曲、重奏曲与交响曲。其他19世纪浪漫派作曲家或只创作一至两首、少量的奏鸣曲，或者倾心于其他更为自由舒展的音乐结构形式，到20世纪采用传统奏鸣曲式写作的作曲家更少，人们在音乐创作的结构概念中越来越趋于小型化、自由化、集约化、图解化等多元趋向，使奏鸣曲式走向式微。

舒伯特是瓦解传统的经典奏鸣曲原则的第一位重要人物。他的浪漫气质使他更敏感更多变地对待奏鸣曲式。无论在材料、和声、调性还是组织方式上，他的奏鸣曲式均更趋于自由，材料一经呈示立即展开，并不等到“展开部”才展开。和声语汇更丰富，调性关系更遥远。在舒伯特之后的浪漫主义作曲家在各自数量不多的奏鸣曲中，都趋向于组织上更自由更涣散的方式，如肖邦、舒曼等爱运用融合变奏原则、回旋原则为一体的奏鸣曲方式，做出倒装再现、部分再现(省略某些部分)等变化。而李斯特则一律在交响诗、协奏曲和仅有的一首奏鸣曲中，使用单一主题四乐章结合为单一乐章的结构方式，成为他的特征性结构。20世纪音乐中采用真实意义上的“奏鸣曲式”并不多，所常见的(出名的)肖斯塔科维奇(交响曲与室内乐)，普罗柯菲耶夫(交响乐与奏鸣曲)和其他依旧热衷于奏鸣曲式的苏联作曲家们，在音乐结构方式上反而更“回归”传统的古典方式。

奏鸣曲原则建筑在西方盛行的“三段论”逻辑基础上，“呈示-展开-再现”的框架暗藏着“大前提-小前提-结论”和“正题-反题-合题”的逻辑命题于其中。它最体现“事物对立矛盾的双方经过冲突达到统一”的“对立统一”法则。这一法则正是古希腊哲学广泛存在于西方思维经验之中的普遍法则，亦是奏鸣曲的哲学基础。

作为奏鸣曲式体现的主要原则是：

1. 对比原则。在呈示部中，第一主题(主部)与第二主题(副部)在内容、形象、节奏、调性、织体、性格上均形成对比。在不同作曲家不同作品中，这种对比的程度与层次有所差别，但对比材料的存在是奏鸣曲式的第一要素。

2. 冲突原则。不同性格的对比材料在音乐发展过程中形成矛盾与冲突，是奏鸣曲式发展的基本原则，也是这种曲式构造的内在动力。

3. 重组原则。呈示部中呈现的各项材料必须在展开部中进行分拆、分裂、分化，然后进行重新组合。这一材料重组过程正是音乐发展的主要过程。

4. 再现原则。“呈示-展开-再现”是个大三部曲式原则，在古典奏鸣曲式中，再现部将整个呈示部在主调上全部再现一次。“再现”作为一种普遍性原则，在古今中外音乐创作中从未消失。事实上，西方所有传统曲式结构，从单二部曲式，单三部曲式，复三部曲式，回旋曲式，奏鸣曲式，回旋奏鸣曲式等等，说到底都是“三部性曲式”，“再现”（部分或整体）贯穿在所有“曲式”中。因而作为普遍性原则，“再现”体现了人们心理中对“完形”的追求。随着时代的发展，人们又发现完全将呈示部“再现”显得过于冗长与繁琐，因此，“紧缩再现”即缩小呈示部中的某些部分，或省略某些部分，只再现其中一部分以避免人们对完整再现的烦腻心理，成为奏鸣曲式发展过程中的一种较普遍趋向。

奏鸣曲式作为一种音乐组织形式，兴盛了两百余年，在达到高峰（19世纪）后虽已逐渐衰落，但以上原则仍在各类创作中起着不可磨灭的重要作用。即使许多不被称为奏鸣曲的音乐作品，其内部构造仍有着“奏鸣曲式”的影子。今天，我们即使不以完整的奏鸣曲式写作，但通过练习掌握这种在音乐历史发展过程中起过极其重要作用的音乐结构组织方式，仍不失为重要的锻炼手段，并对日后写作大型作品的组织结构的布局有深远影响。

奏鸣曲式(SONATA FORM)的经典模式

引子：可有可无，可长可短，可大可小，可轻可重。

呈示部：1. 主部（主调），2. 连接部（桥梁），3. 副部（新调）连小结尾（可能有二个或两个以上的主部或副部）。

展开部：用上述各种材料分阶段进行重组，亦可引入新材料。造成调性的不稳定，逐渐趋向主调的属音。

再现部：将呈示部的各部分在主调上再现。

（可能有倒装、省略、复合等变化）

尾声：全乐章的总结。在篇幅大的奏鸣曲式乐章中，尾声可能扩大为一个规模可观的独立部分。

分析与阅读

16世纪

Andrea Gabrieli:Canzone e Sonate(for orchestra)　加勃里埃利:乐队奏鸣曲

Maschera:Canzoni da sonar(for orchestra)　马歇拉:乐队奏鸣曲

17世纪:

Turini:Sonatas　图里尼:奏鸣曲

18世纪

J.S.Bach:Sonatas　约·塞·巴赫:奏鸣曲(为键盘乐器、小提琴及大提琴而作)

Handel:Sonatas　亨德尔:奏鸣曲(为键盘乐器、小提琴等而作)

D.Scarlatti:Sonatas 斯卡拉蒂:五百五十首键盘奏鸣曲

A.Soler:Sonatas　索勒尔:二百五十首键盘奏鸣曲

Corelli:Sonatas　柯雷利:奏鸣曲(为小提琴、弦乐队、路特琴、管风琴、大提琴等)

W.F.Bach:Sonatas　威廉·弗·巴赫:奏鸣曲(为古钢琴作)

C.P.E.Bach:Sonatas　卡尔·斐·埃·巴赫:奏鸣曲(古钢琴)

J.C.Bach:Sonatas　约·克·巴赫:奏鸣曲(古钢琴或钢琴)

Paradies Sonatas　帕拉地:奏鸣曲

Durante Sonatas　都伦特:奏鸣曲

18-19世纪

海顿:奏鸣曲、弦乐四重奏、交响乐

莫扎特:奏鸣曲、协奏曲、弦乐四重奏、交响乐

贝多芬:奏鸣曲(钢琴、小提琴、大提琴)、弦乐四重奏、协奏曲(钢琴、小提琴)、交响曲

舒伯特:奏鸣曲、交响乐、弦乐四重奏、钢琴五重奏

19世纪

舒曼:钢琴奏鸣曲、幻想曲、交响乐、协奏曲

肖邦：钢琴奏鸣曲、叙事曲、幻想曲
勃拉姆斯：钢琴奏鸣曲、大提琴奏鸣曲、小提琴奏鸣曲、单簧管奏鸣曲、室内乐、交响乐
李斯特：《B小调奏鸣曲》、协奏曲、交响诗
弗朗克：《小提琴奏鸣曲》、《D小调交响曲》、弦乐四重奏、钢琴五重奏

19–20世纪
斯克里亚宾：钢琴奏鸣曲、协奏曲、交响诗
麦克道威尔：《四首奏鸣曲》

20世纪
拉威尔：《小奏鸣曲》
普罗柯菲耶夫：《古典交响曲》、钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲
斯特拉文斯基："钢琴奏鸣曲"、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲
亨德米特：为钢琴、中提琴、小提琴、大提琴及其他乐器所作的奏鸣曲
布索尼：《小奏鸣曲集》
肖斯塔科维奇：第一、第五、第七、第八、第十交响曲、室内乐
查理·艾夫斯：钢琴奏鸣曲
查理·格里夫斯：钢琴奏鸣曲
柯普兰：钢琴奏鸣曲
罗杰·赛勋斯：《单乐章奏鸣曲》
山姆·巴伯尔：《奏鸣曲》
罗依·哈里斯：《奏鸣曲》
弗朗西斯·布兰克：奏鸣曲（为钢琴、钢琴四手联弹、双钢琴、两支单簧管、单簧管与大管、小号长号与圆号、小提琴、大提琴、长笛、双簧管、单簧管而作等）

第二十一章　呈示部写作

在经典的奏鸣曲式中，呈示部的作用是呈示所有音乐材料，包括：主部主题材料（通常一个，偶见两个），连接部材料，副部主题材料（通常一个，亦有两个甚至三个或更多），小结尾材料。因此，写作呈示部就是设计各个部分的音乐材料，做好它们之间的连接。

第一节　主部主题

主部主题是决定全曲基本性格的最主要材料，往往包含着整首奏鸣曲的核心组织。

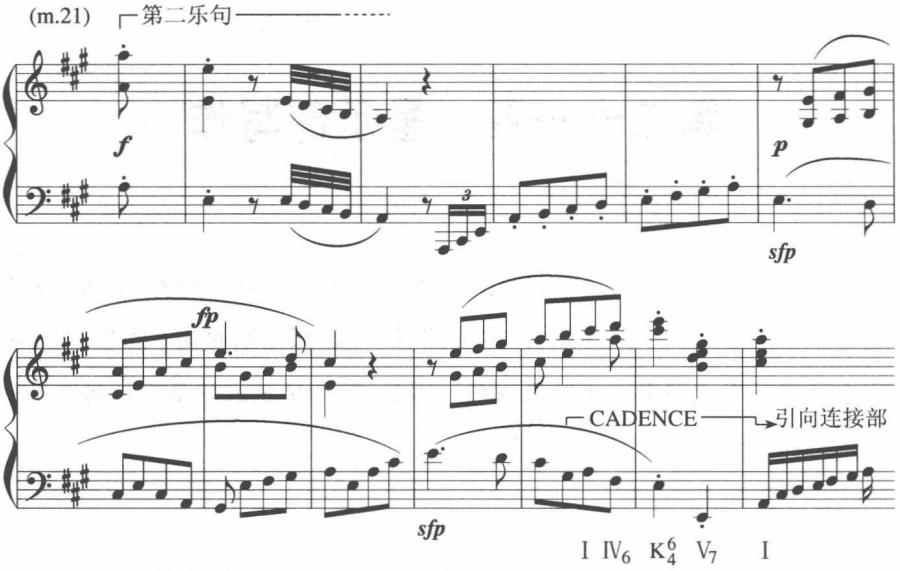
主部主题写作有封闭型与开放型两种形态。

封闭型主题由一或两个完整乐句构成完整乐段，有完整的终止式或半终止式。

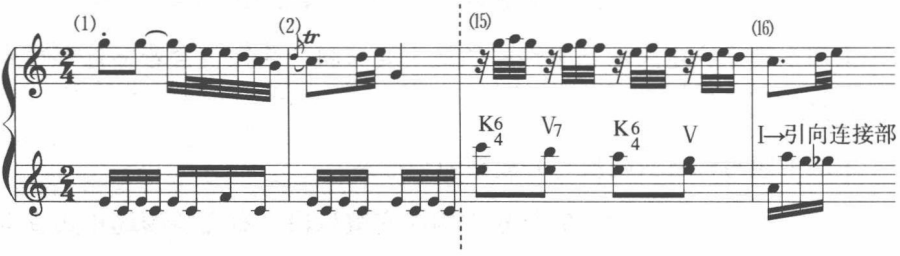
1. 完全终止式封闭型

主部主题由完全终止式构成封闭性乐段。如贝多芬《A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.2)第一乐章主部主题，是 32 小节乐段，1-20 小节为第一乐句，停留在 D_7 和弦半终上，21-32 小节是前紧缩扩充了的第二乐句，带有 $\mathrm{I}-\mathrm{IV}_6-K_4^6-D_7-\mathrm{I}$ 的完全终止式，因而构成了完全封闭的乐段。

例 330：贝多芬《A 大调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.2)第一乐章主部主题



例 331：莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》(KV.330)第一乐章

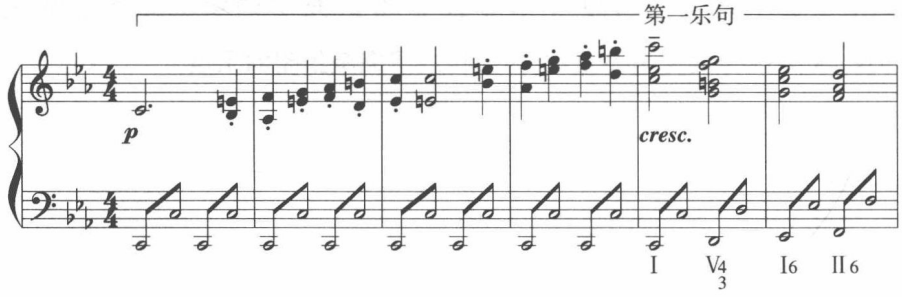


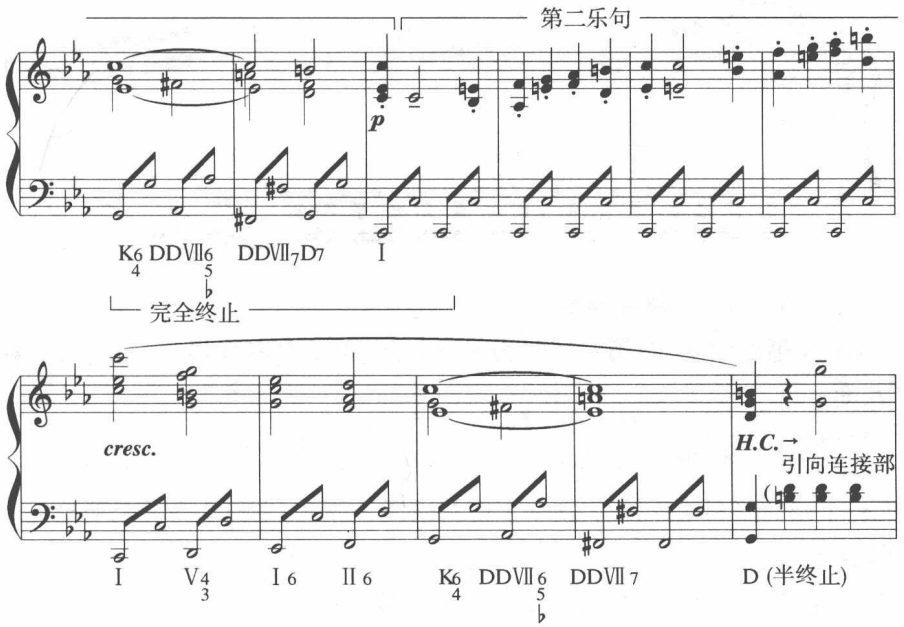
这一十六小节的乐段在 13–14、15–16 小节两次正格终止后成为完全稳定型终止的封闭性乐段。

2. 半终止式封闭型

主部主题终止在半终止(属和弦)上，由属和弦为起点，引向连接部。

例 332：贝多芬《C 小调“悲怆”奏鸣曲》(Op.13)第一乐章





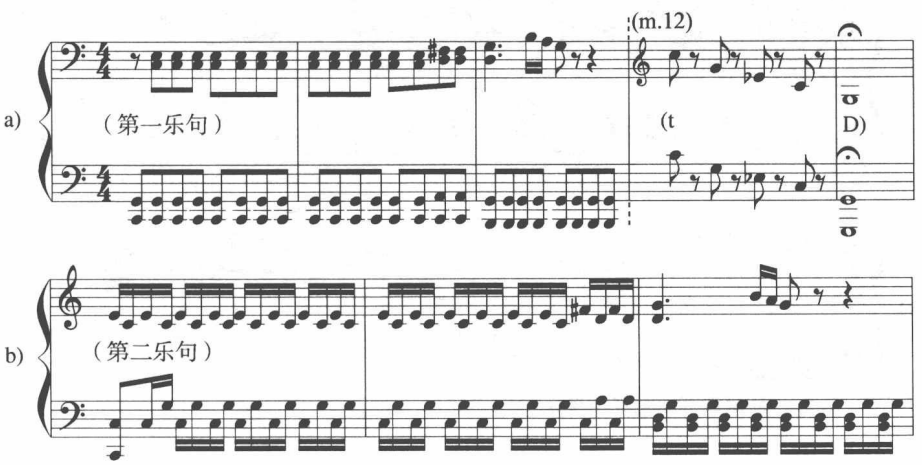
例 332 的主部第一主题由两个平行乐句构成。第一个乐句以完全终止回到初始主和弦，重新开始与之相同的第二乐句。第二个乐句停在半终止属和弦，引入连接部。这是半终止式封闭型主部写法。

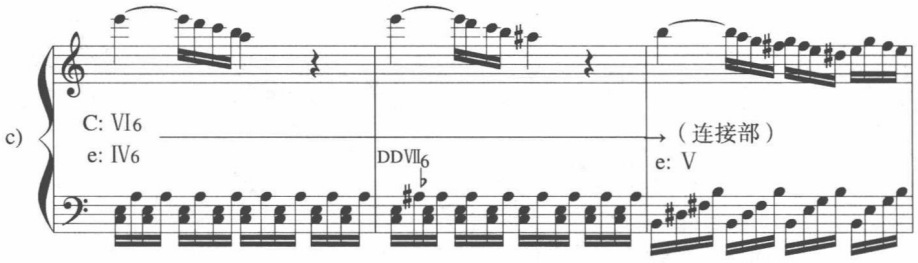
海顿、莫扎特的奏鸣曲主部多为封闭型，带有明确的半终止式或完全终止式，构成完整的乐段。

开放型主部亦有三种情形：

1. 主部第二乐句尾部不带有终止式，直接引入连接部。

例 333：贝多芬《C 大调奏鸣曲》(Op.53)第一乐章





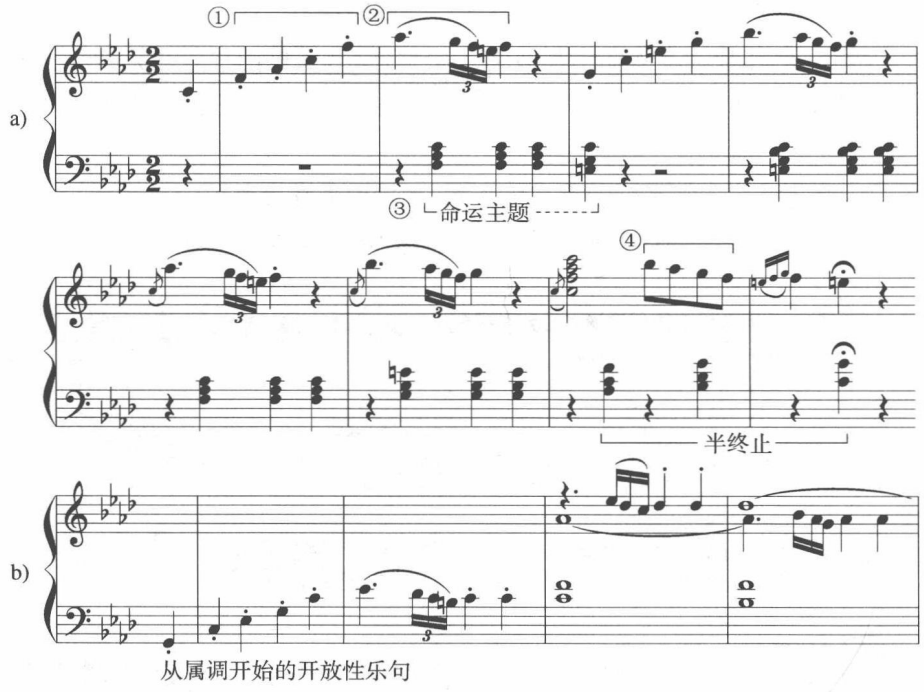
a) 为第一乐句,停在半终止。

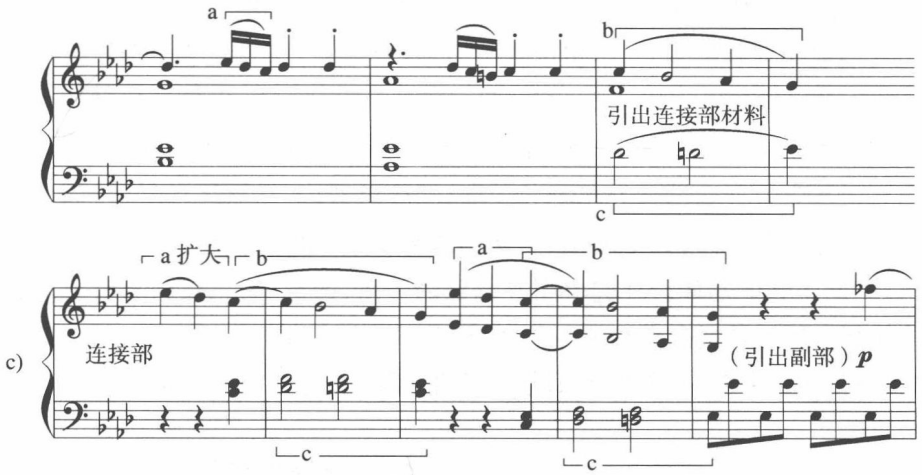
b) 为第二乐句,与第一乐句为平行乐句,但节奏密度增快一倍,音区移高八度。

c) 为第二乐句尾部,通过共同和弦 $\begin{matrix} C: & VI_6 \\ e: & IV_6 \end{matrix}$ - $DDVII^{6}_{\flat}$,直接引入连接部(从 E 小调的属和弦开始)。这一主部写法属开放性,主部本身并无明确的段落停顿感。连接部由主部第二乐句直接引入,而不是重新开始。

2. 在第二个开放性乐句的尾部出现连接部材料,连接部与主部第二乐句连为一体。

例 334:贝多芬《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.1)第一乐章

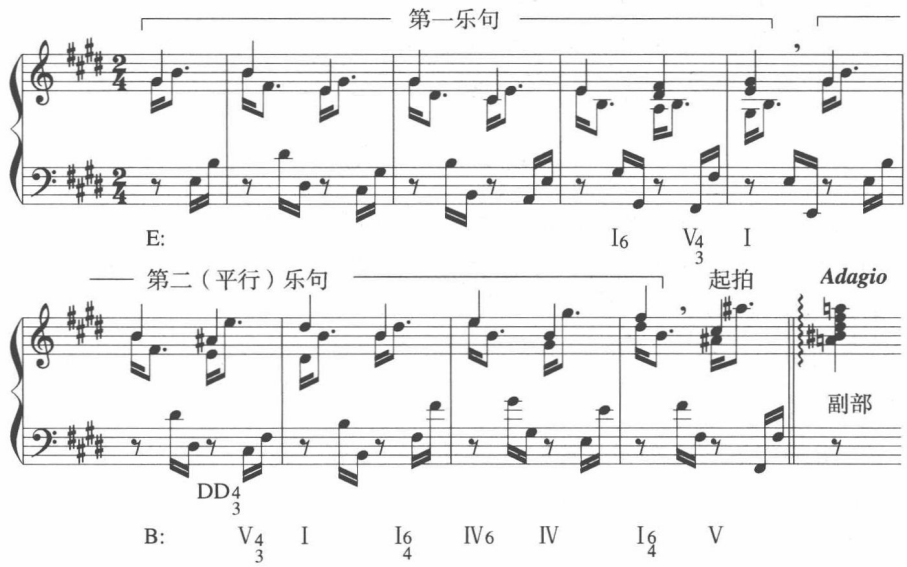




上例中主部由两个乐句构成。第一乐句陈述了全曲所有重要的核心材料(留待后章详析),停留在F小调的半终止上。第二乐句是个开放性乐句,由属调C小调开端,经过同一动机的五次模仿后在尾部将a句主部的音阶性下行材料扩大一倍,引出连接部材料。连接部将回音扩大的音型(a)与第二乐句尾部切分的四音组音阶下行以及低音的半音上行三个材料连续以不同音域出现三次,引入副部。因此,连接部成为第二乐句的自然延伸,而不是另一个新的段落。

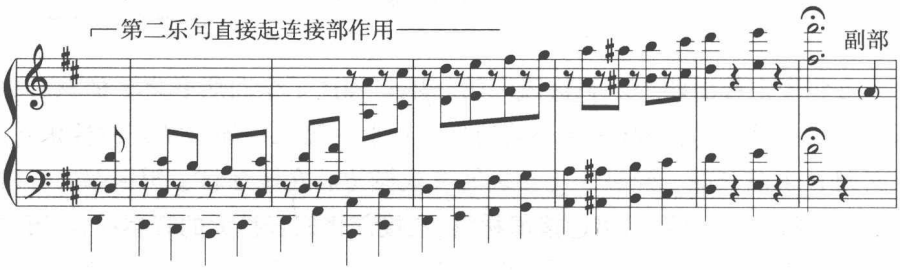
3. 主部的第二乐句本身即向外开放,直接构成连接部。

例335:贝多芬《E大调钢琴奏鸣曲》(Op.109)第一乐章



例 335 中第一乐句与第二乐句为平行乐句，但第二乐句是开放性的。它并无封闭性的终止式，很快进入 B 大调(属调)后一直处于不稳定的运动之中。第二乐句本身亦不具备结束感，最后一个 B 大调的属和弦既像第二乐句的末尾，又像副部的开端(起拍)，引入由减七和弦开始的柔板副部。这一颇为微型的奏鸣曲主部只有 8 小节，而连接部(如果要硬性分割)则只有一个四分音符的时值。事实上，从第二乐句的第三拍 DD^4_3 (B：V^4_3) 和弦的出现，此乐句的功能已在起着引导副部的作用，因此，第二乐句本身也就是连接部。同样情况出现在贝多芬《D 大调钢琴奏鸣曲》(Op.10 No.3)中：

例 336：贝多芬《D 大调钢琴奏鸣曲》(Op.10 No.3)第一乐章



小　　结

主部写作要注意以下要点：

1. 主部主题决定整首奏鸣曲总体性格，必须性格明确。

2. 主部材料将发挥重要作用，应凝聚而富有展开性。

3. 封闭性主部引向独立段落的连接部。开放性主部则将自身融入连接部。当然，融合的程度与方式可有不同。

习 题 三 十 九

用以下不同方式写作不同性格的主部主题。

1. 将主部主题写成完整的封闭性乐段，要有完全终止将其巩固在主调上，有明显的结束感。

2. 结束在半终止(属)的封闭性乐段，这一乐段的半终止结束可能引向连接部材料。

3. 由第二乐句直接引入连接部的开放性乐段，在这种情况下，连接部仍不具备与主部分离的独立性格。

4. 由第二乐句尾部引出连接部材料，然后可以将其使用于连接部中，并停留在副部调性的属音上。

5. 主部最后乐句延伸成为连接部(转调至副部调性的V_7和弦)。

6.主部末乐句本身即为连接部(转调至副部调性的V_7和弦)。

每个主部主题必须有鲜明性格特征，各主题之间要有变化，性格差异拉开距离。避免性格相同或近似的主题出现。

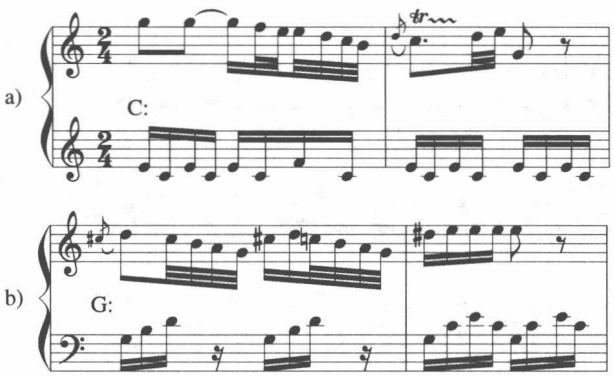
第二节　副部主题

副部是奏鸣曲式中扩充余地最大的部分，从音乐的对比、变化、冲突、发展的角度衡量，副部有着无可比拟的与主部相互冲突的位置，二者之间性格上的分离性显得十分突出。按分离性大小分类，有如下情况存在：

1. 同一性副部

所谓同一性副部指主部与副部存在着性格的同一性，二者并无显著差别，接近度高，而对比度小。

例 337：莫扎特《C 大调奏鸣曲》(KV.330)第一乐章



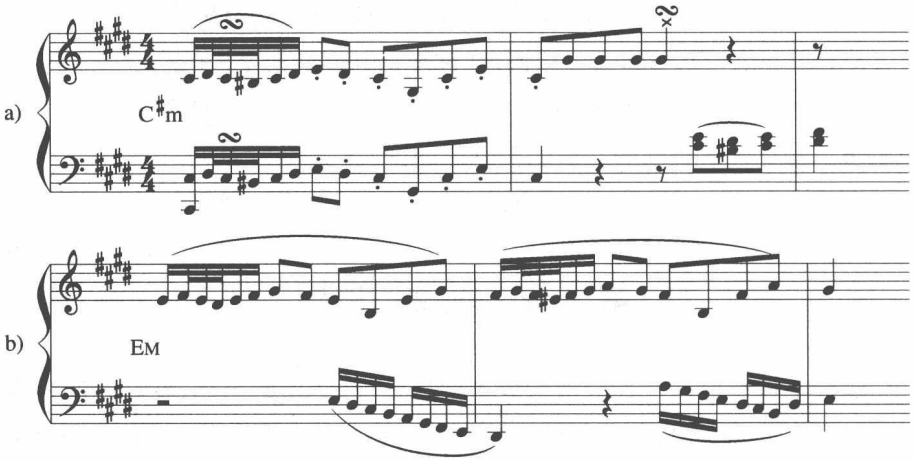
例 337 的主部主题 a)与副部主题 b)除了调性不同(C-G)之外，音乐性格完全是一致的、贯通的，并无大的对比。

2. 同源性副部

主部与副部是同一主题，只是调性上发生了变化。由于织体亦有所变

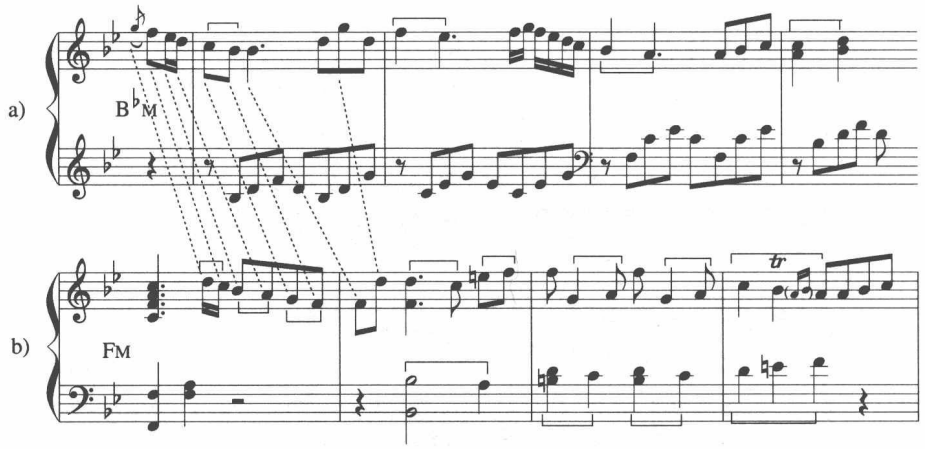
化，二者在性格上有微弱对比。

例 338：海顿《C♯小调奏鸣曲》第一乐章



例 338 的主部 a)与副部 b)主题完全相同。调性不同(C♯—E)，连跳不同(跳—连)，强弱不同(强—弱)，织体不同，使同一旋律在不同部位产生些许差别。但这种对比是不明显的，其同一性大于对比性。

例 339：莫扎特《B♭大调奏鸣曲》(KV.333)第一乐章

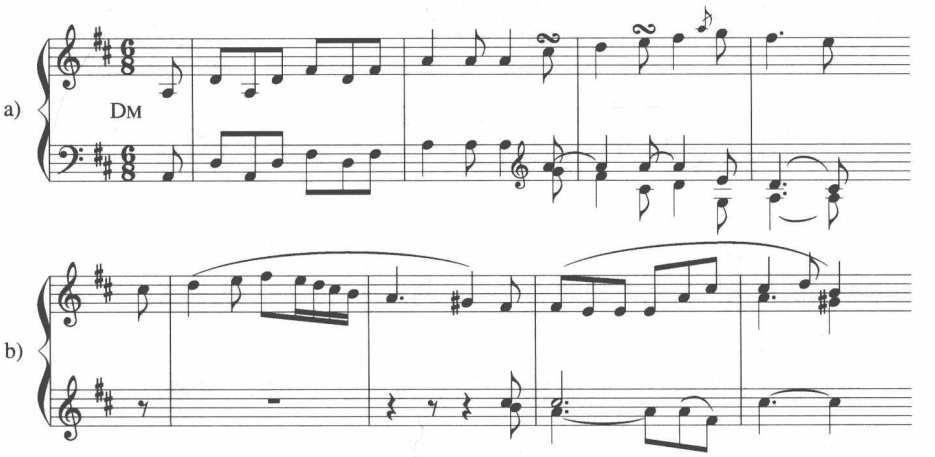


例 339 属两个完全不同的主题，依靠二度音程倚音相联系。在更深层次上，这两个主题之间仍有深刻的内在联系，如虚线所示，它们还是出自同源。

3. 异体性副部

完全重开炉灶另写一个对比性副部是最常见亦是最方便的副部写法。

例 340：莫扎特《D 大调奏鸣曲》(KV.570)第一乐章

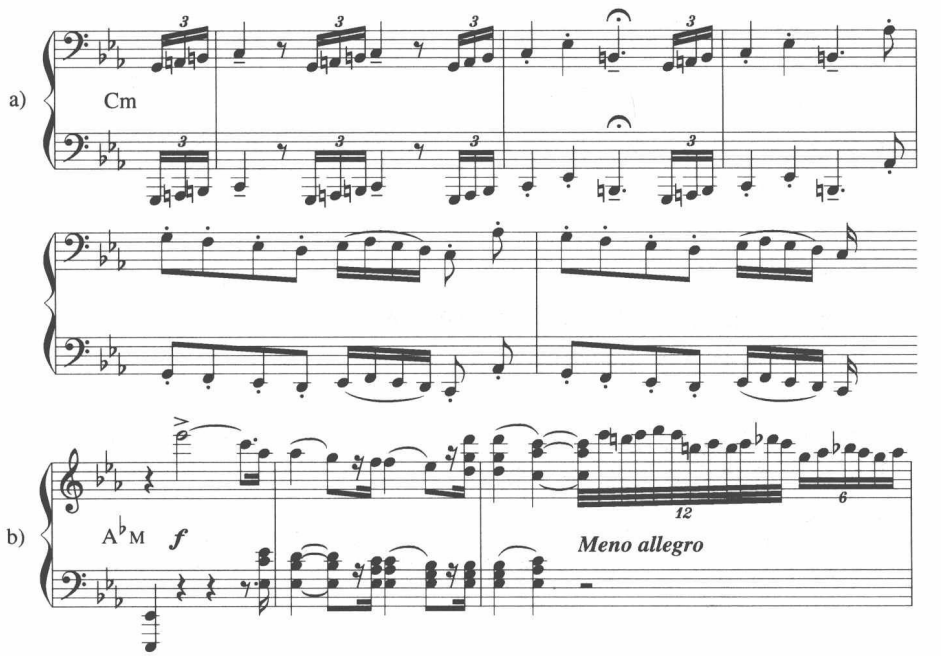


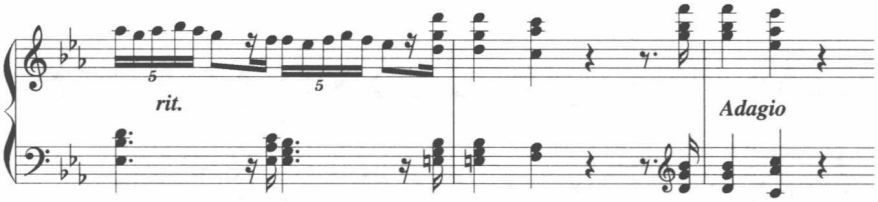
同为莫扎特奏鸣曲，例 340 属两个性格相异的主、副部，不但性格差别甚大，而且在音乐材料上也没有必然的内在联系。

4. 对比性副部

在音乐上存在更大的差别，使主部与副部在功能上更加独立。

例 341：贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.111)第一乐章

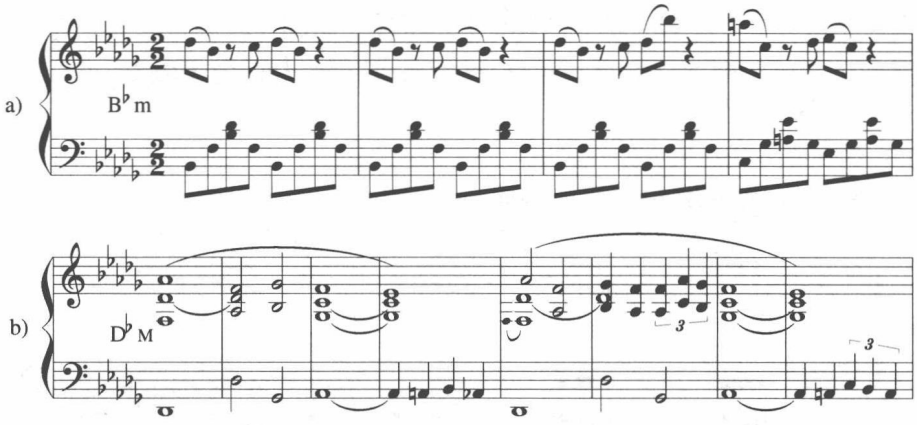




在这首贝多芬最后的钢琴奏鸣曲中，主题 a)与副题 b)在更高层次上达到更强烈的对比。凡间英雄对内心力量的追忆和最后一次显露，与对神力圣洁的崇敬畏悚，将此岸 a)与彼岸 b)相分离。

肖邦《B♭小调第二奏鸣曲》第一乐章的主部与副部对比亦十分强烈，极度的惊慌和不安(主部)与宁静安谧的祈祷(副部)形成巨大冲突与对比。

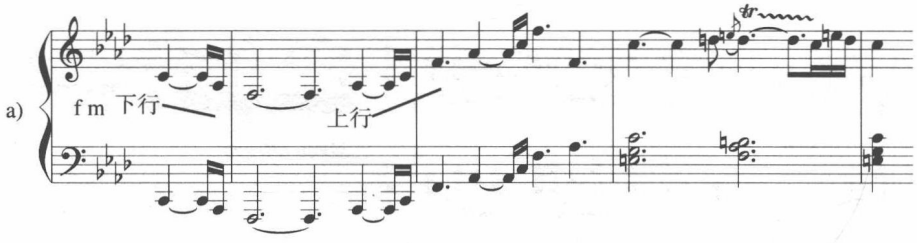
例 342：肖邦《B♭小调第二奏鸣曲》第一乐章

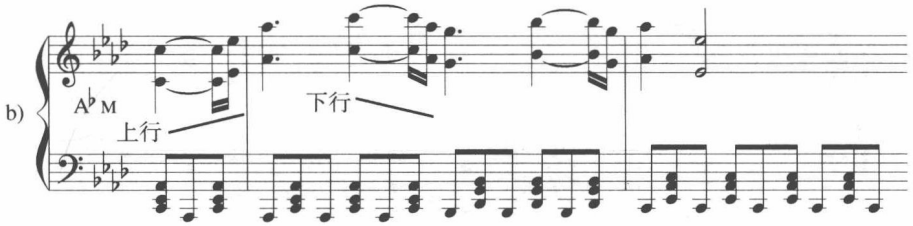


5. 关联性副部

副部与主部不同，但存在着某种形式的相互关联。

例 343：贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op.57)第一乐章



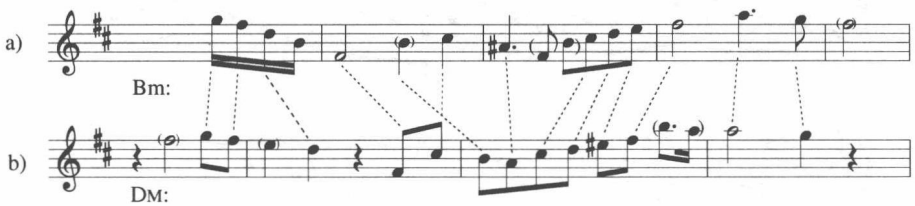


例 343 中主部与副部均为分解三和弦构成的线条，但二者进行方向恰相反。当例 a)向下时例 b)向上，而例 a)向上运动则例 b)向下，二者之间形成相反进行方向。关于贝多芬《F 小调钢琴奏鸣曲》的结构思想，以后将专节探讨分析。

6. 衍生性副部

副部由主部衍生而来。从表面看两个完全不同的性格对立的主题，但在深层构成中存在着深刻渊源关系。

例 344：肖邦《B 小调第三奏鸣曲》第一乐章

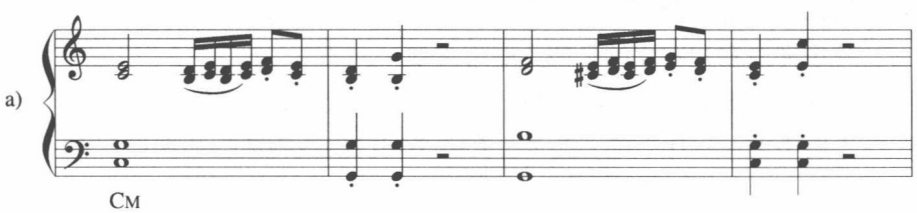


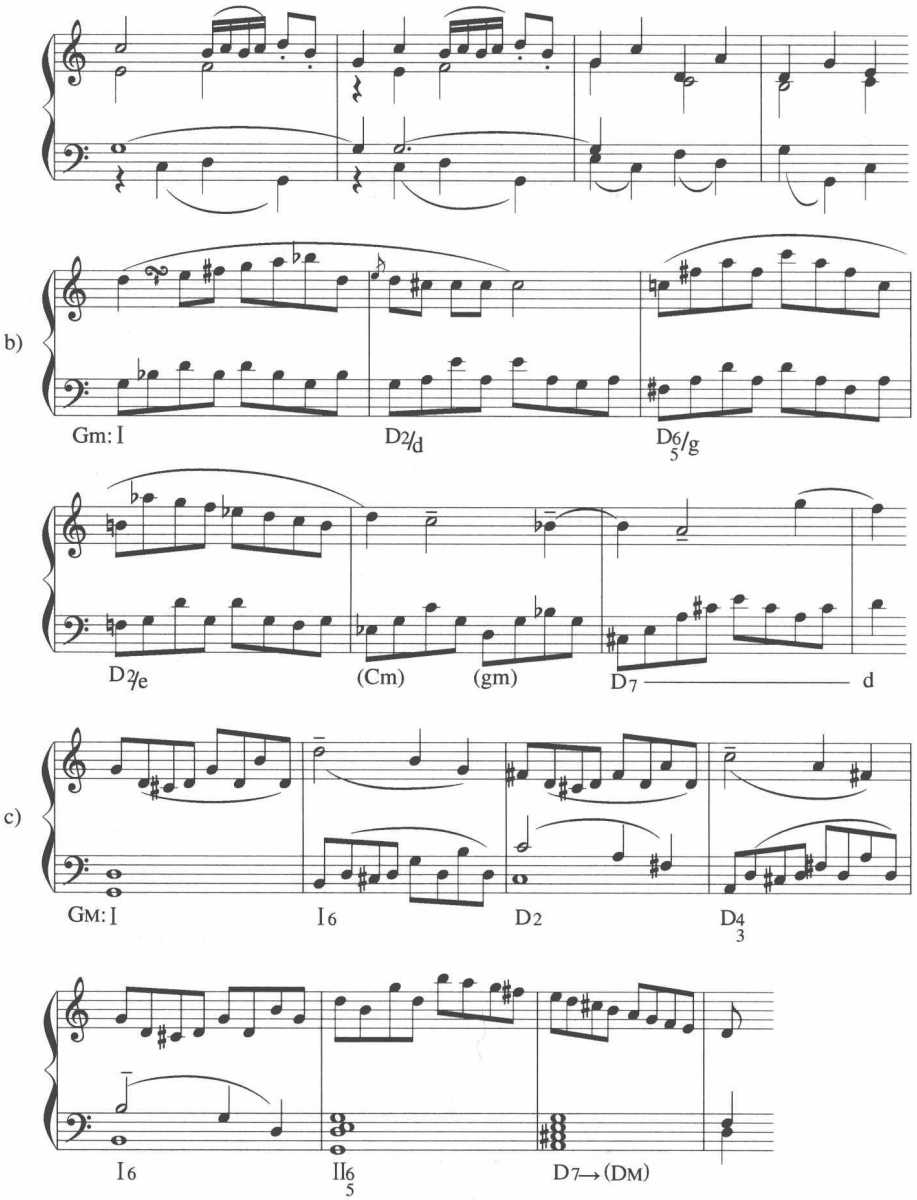
主部 a)衍生出副部 b)。尽管主部庄严悲壮，副部充满渴望与激情，二者的性格有天壤之别，但在旋律构成上，除极少数音外(主部主题与副部主题各有四个音)相互不能重叠之外，两个主题几乎一音不差。由此可见副部与主部之间的衍生关系。

7. 多重性副部

有时作曲家设计两个以上副部主题与主部主题形成多重性格对比，不仅使音乐内容更丰富，也使对比性材料由单向变为多向，单性变成复性。这种做法无疑使副部成为奏鸣曲式呈示部中最庞大的部分。

例 345：贝多芬《C 大调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.3)第一乐章





例 345.a)是主部主题,进行曲风格,C 大调,具有坚毅肯定的决断性格,是英雄性的阳性主题。

与主部主题相对比的是两个副部主题。

b)为小调性副题,从 G 小调开始,经过三个四度循环副属和弦的离调后归结于属小调——D 小调。这是个充满小调性的委婉曲折的副部主题。音响

偏暗淡,是多愁善感性的阴性主题。

而 c)为大调性副题。整个建筑在清晰的大三和弦卡农构造之上,直线形的旋律线在卡农模仿过程中此起彼伏,显示明朗而张扬的个性,是明朗高贵型的阳性主题。

双副部同处属调,同主音大小调色彩的对比同时与主调形成了某种“三角关系”,避免了主与属两个大调性之间对比的单纯性,为音乐的进一步发展打下基础,使音乐各因素之间对比更加丰富多彩。一个性格肯定刚毅的主部主题与两个不同色调的歌唱性主题形成对比关系, 使这首奏鸣曲带有更生动的活力。

副部数目的增多,有多至三个副部的。多副部一方面可能使音乐更有血有肉,更多变化与趣味,另一方面,由于音乐材料的增加亦可能使音乐进行显得零碎杂乱,材料堆砌。因此,处理好多副部的变化与统一之间的矛盾显得尤为重要。自然,副部是抒发情感的好时机,但副部数目决非越多越好,组织得紧密与巧妙是关键。只有将多副部以某种合力(由材料、性格、调性、织体等)产生向心统一的组织力,将它们纳入整体性统一构想的框架里,才能产生应有的效果。

小　　结

副部主题的写作是奏鸣曲式写作的重要环节。副部之品质优劣,由以下三个要素所决定:

1. 副部本身性格的确定性、鲜明性。

2. 副部与主部之间的关系,包括对比性、联系性、统一性。主部与副部既有强烈对比又有紧密联系是最理想之境界。

3. 副部主题本身扩充与发展的空间与潜质。具有进一步扩充与发展余地的副部优于封闭的凝固的僵硬的乐段式的副部。副部应具备广阔的扩展可能性,这将大大有利于整首奏鸣曲的展开。

习 题 四 十

对应前章作业已做的主部主题,写作副部主题。

1. 每个主部主题写作一个或两个对比性副题。

2. 分别写作与主部主题相对的——同一性副题;

——同源性副题;

——异体性副题；

——对比性副题；

——关联性副题；

——衍生性副题。

3. 将副部主题有目的地安排在某种与主调相关的调性上。如：属关系调，同调号调，同主音调，上中音调，下中音调等。二度调及三全音调亦在考虑之列。

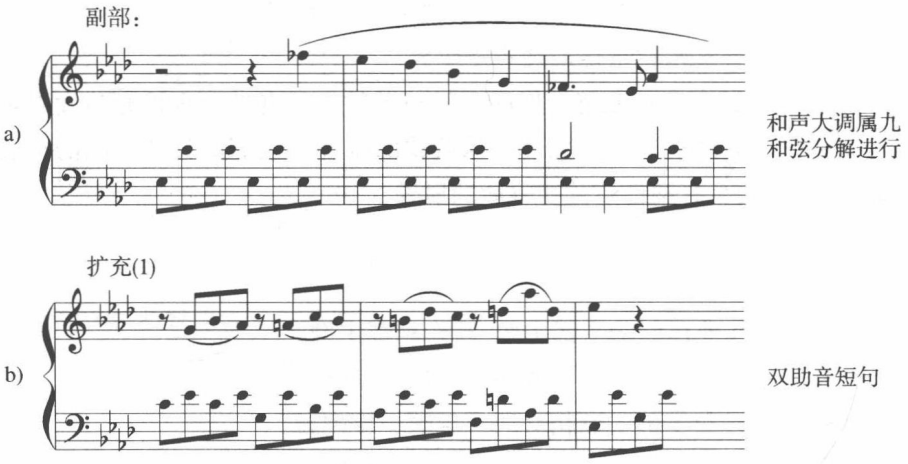
第三节　副部扩充

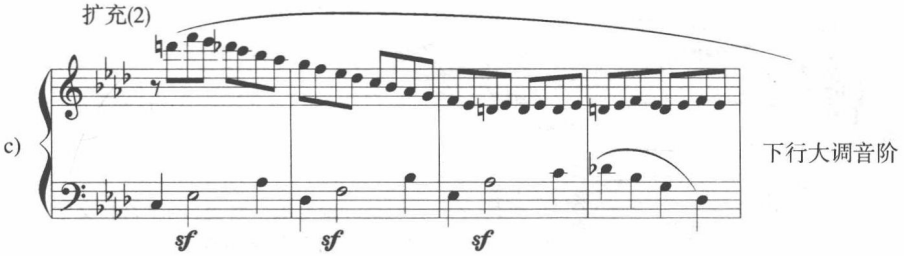
副部是奏鸣曲式呈示部中最能进行扩充的部分。通常，奏鸣曲式的主部相对比较简明扼要，篇幅短小，而副部则比较充分满足，篇幅较大。因此，副部的扩充成为必须掌握的结构技术。

从贝多芬的《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.1)起，副部就大于主部。这首短小扼要奏鸣曲的呈示部总共只有 48 小节，主部 15 小节，连接部 4 小节，副部 21.5 小节，小结尾 7.5 小节。主部及其延伸连接部共 19 小节，副部及其延伸小结尾共 29 小节，各为约 39.6%和 60.4%。

副部的扩充主要通过新材料的出现。在这短短的 16 小节(第 26–41 小节)的副部扩充部分中，出现了两个新材料。

例 346：贝多芬《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.1)第一乐章

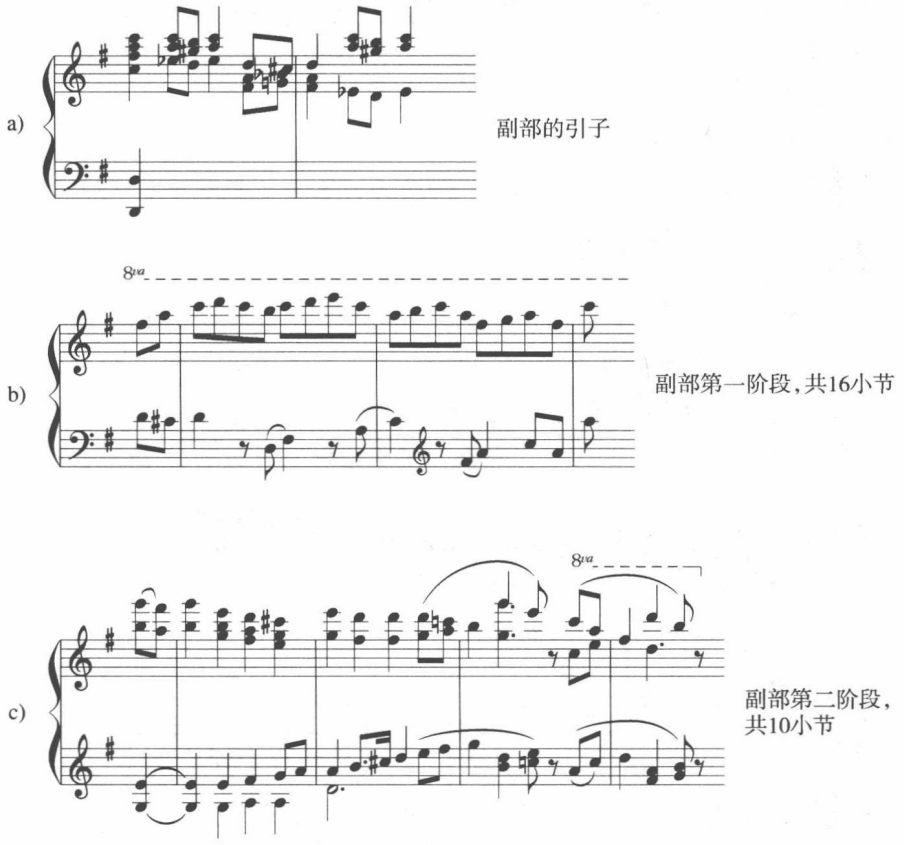


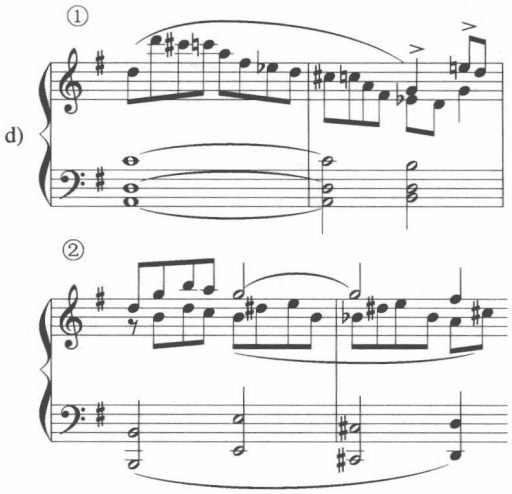


在更大篇幅的奏鸣曲式中，随着主部的扩大，副部的比例亦更进一步扩大。在贝多芬的篇幅最长的《B♭大调奏鸣曲》(Op.106)第一乐章中，呈示部的主部与副部的比例为 34:67，副部比较主部几乎长一倍。

在如此庞大的副部中，出现了层层发展、环环相扣的五个不同材料。

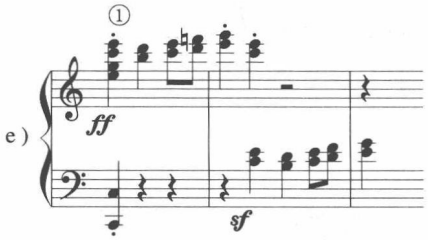
例 347：贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op.106)第一乐章



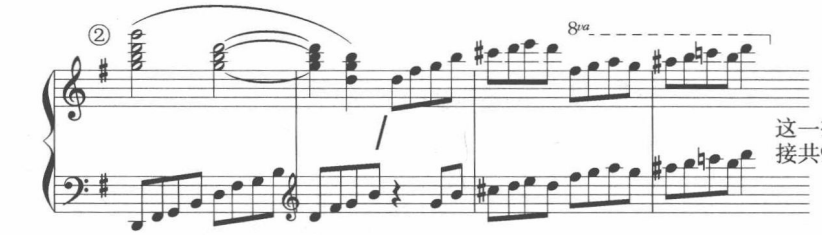


副部第三阶段，两个材料交替出现共16小节

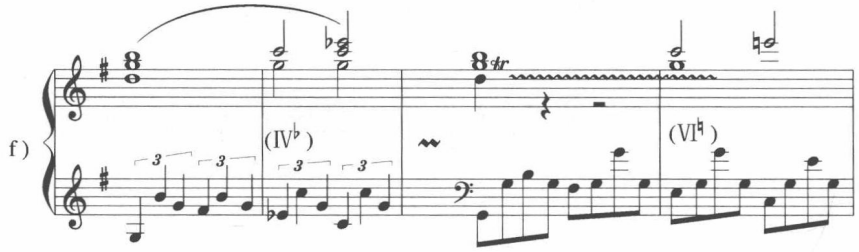
紧接着是这一部分的扩充，也包括两个材料，分别来自主部主题和副部第一阶段：



主部材料卡农



这一扩充兼连接共9小节



副部第四阶段也是小结尾前副部的总结阶段，共 12 小节，6 小节一句。第一句 G 和声大调，第二句 G 大调。

整个副部扩充到 67 小节的长度，其中第一与第三部分(加上扩充共 25 小节)是重心，第二部分起桥梁作用，第四部分总结，起收拢稳定 G 大调调性的作用。

在副部的扩充中，副部本身需有个合乎逻辑的自身发展过程。副部作为音乐发展过程中往往最动人心弦的重要部分，应有个自我完善的自洽，因而，内部的变化、对比以及导向小结尾的封闭性收束都十分必要。

在贝多芬之前的作曲家，写作副部时其内部变化对比往往相当有限，尤其在调性上，向心力大于离心力，以稳定副部调性为重。舒伯特之后，浪漫主义精神得到发扬，副部也更具幻想性，更处理自由，更灵活地改变调中心之间的关系。比如舒曼的重要作品《C 大调幻想曲》，虽遵循奏鸣曲式框架，但音乐的发展与对比融合了变奏曲、幻想曲等更自由曲式，调性亦走向多元化。该曲主部先建立在 C 大调属音(G)之上，通过转调到降 E 大调，引入连接部是 C 小调(同主音小调)，经过 G 小调转入 D 小调，进入第一副部(D 小调，C 大调的二度小调)，第二副部 F 大调(C 大调的下属调)，其调性关系与古典传统大相庭径，不但隐藏了主调 C 大调的“真容”，而且在呈示部中即强调了下属方向的调性(包括 F 大调与 D 小调)，这在当时是相当不一般的。

在古典主义创作中，音乐在呈示阶段倾向于属方向，在发展阶段强调调性游离，高潮阶段倾向于下属方向，结束阶段稳定主调，已成模式。贝多芬中后期多朝三度(上中音及下中音)方向转变，舒伯特特别喜爱同主音大小调的交替与融合，同时也热衷三度性质转调。在浪漫主义作曲家中，除了延用三度调性对比外，下属方向被越来越突出。

副题的扩充有以下几种方法：

1. 依靠副题本身扩充，如扩大乐句，增加模仿对比等。

2. 在副题扩充过程引出新材料，并根据新出现的材料进一步展开音乐。

3. 完全运用新材料，一个个新材料将副部割成若干小块，每小块都实现新的主题。

4. 将副部设计为有机发展的整体，可分为若干阶段，每个阶段要有鲜明的材料、节奏、和声、织体等等的差别，既能分辨清楚，又能一气呵成。这种副部的阶段性发展互相仍是连续展开的，并未形成完全独立的多副部，与双副部或三副部是有分别的。如：例 347 中一个副部内虽包括八个不同材料和四个阶段，但各自独立性并不强，不可能构成独立段落，因此仍是一个整体的完

整副部。

习题四十一

将习题四十所做的副部习题进行扩大，可根据音乐需要决定扩充程度，但最后一定要在副部调性上进行收束。

第四节　连　接　部

连接部的主要作用有三个：

1. 连接主部与副部，能在副部出现时留下深刻艺术效果。

2. 连接主部调性与副部调性。通常连接部总是从主调开始，结束在副部调性的属和弦上。当然实际写作中会有例外。

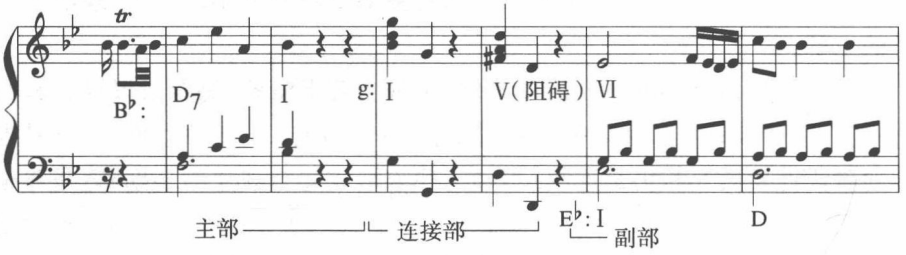
3. 连接主部与副部性格。通常，连接部是主部性格的继续与延伸，将主部性格予以肯定，引出对比性副部；或逐渐变化性格特征，逐渐倾向于副部特征，使副部平稳而自然地出现。

总之，连接部的作用在于承上启下，既要总结主部，又要导向副部。这是奏鸣曲式十分重要的关节。

连接部有长有短，有大有小，只要能起上述三个作用，哪怕只有一个和弦，也是一个完整的连接部，如贝多芬《C 小调第五奏鸣曲》(Op.10 No.1)第二乐章的第 45 小节，仅仅一个 A♭大调的 V_7 和弦，就构成了连接部。因为它完成了连通两段落的任务。

1. 单纯意义的连接部。有的连接部仅仅起连接作用，它只是一组和弦或是别的什么。所起作用仅限于转调，本身不具备独立的性格意义或特殊的内容表述，是层次较低的连接部。

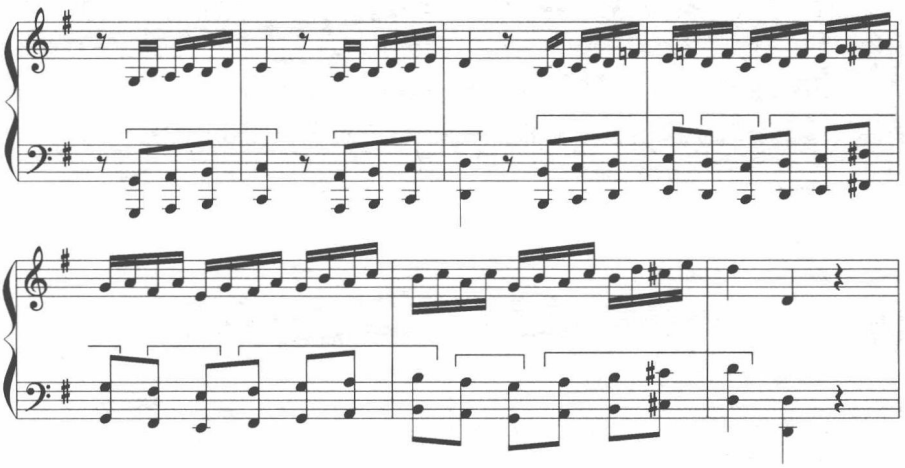
例 348：莫扎特《B♭大调奏鸣曲》(KV.570)第一乐章



在例 348 中，隔在 B♭大调（主部）与 E♭大调（副部）之间的是 G 小调 Ⅰ–Ⅴ两组和弦。这种最简易的方式既将主部与副部隔离开来，又将二者连接起来。

2. 篇幅略大的连接部，除了在两个调性之间架设桥梁之外，还具有自身的音乐意义。

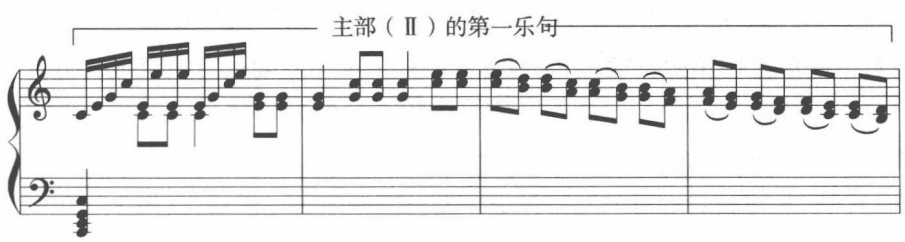
例 349：莫扎特《G 大调奏鸣曲》(KV.283)第一乐章

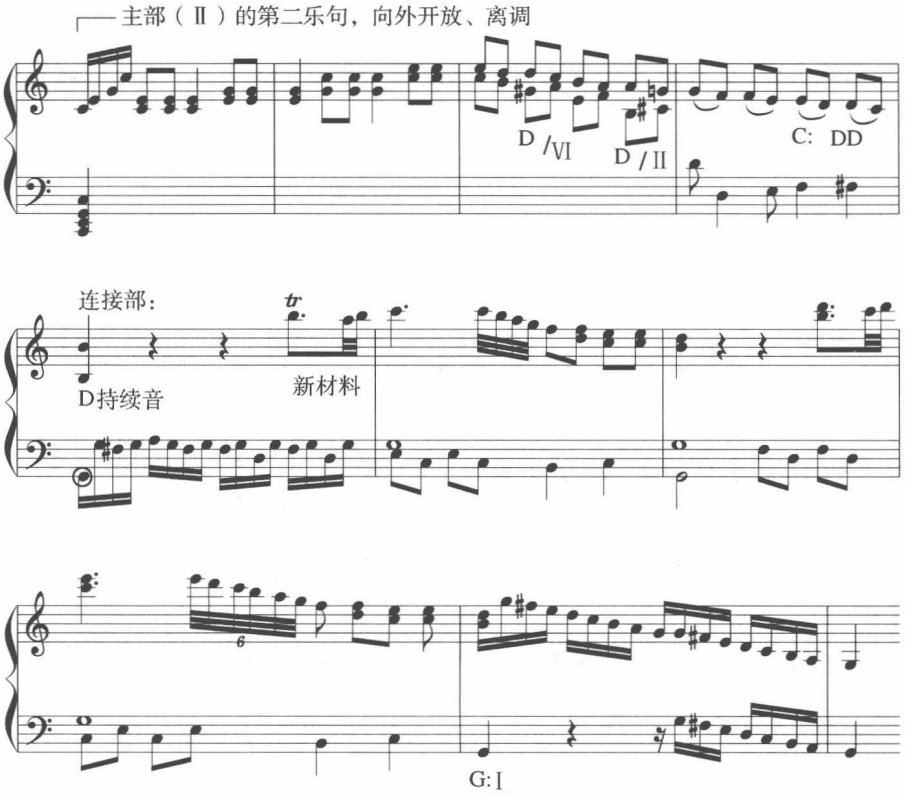


一个四音列动机连续向上模进，很具张力与紧张度。这个连接部除了从 G 大调转到 D 大调的属音之外，还具有自身的内容与冲击力，为接下来出现的副部做了很好的对比性铺垫。

3. 由主部第二乐句引入连接部，从主调转入属调，再在属音上构筑单独的乐段。下例中贝多芬破例将连接部停在属调（G 大调）的主音而不是属音上，这样，连接部结束时的低音与副部初始音（G 小调主音）成为同一音。

例 350：贝多芬《C 大调钢琴奏鸣曲》(Op.2 No.3)第一乐章

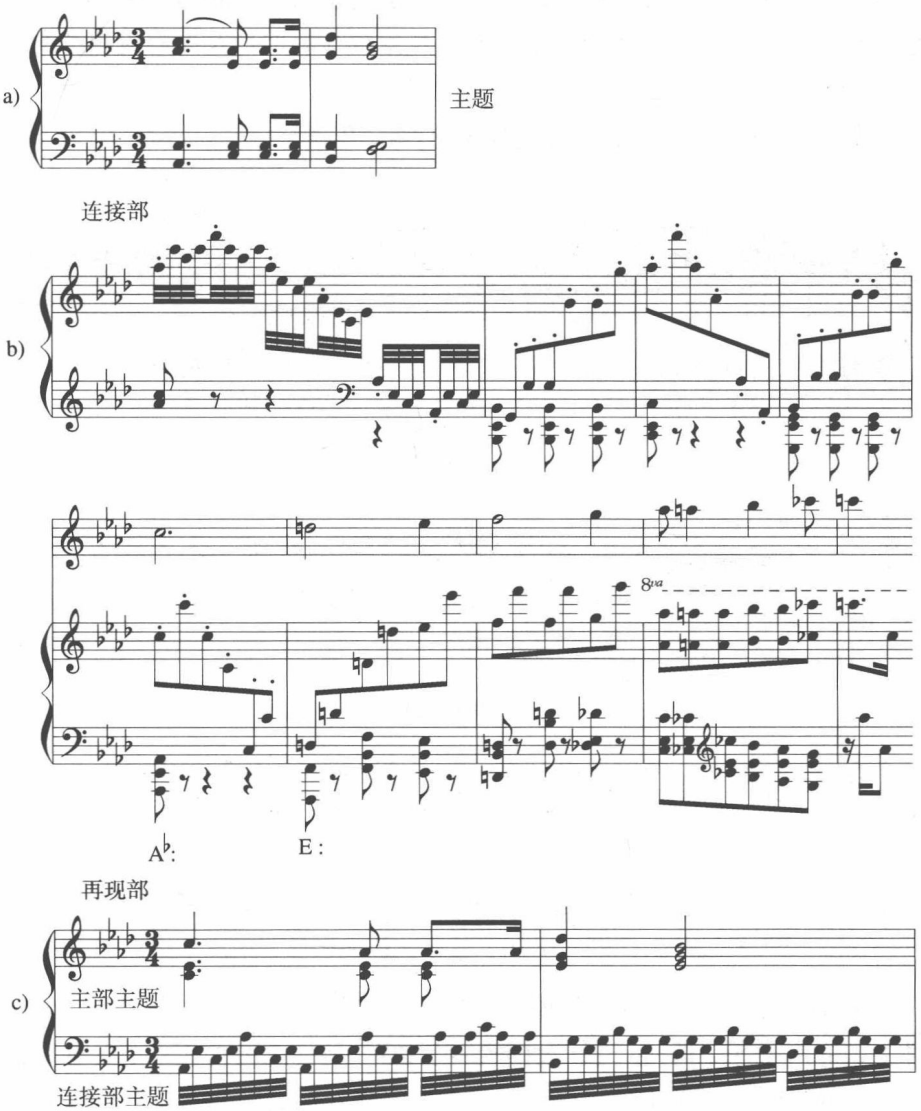




例 350 中主部(Ⅱ)(号角性主题)开始与连接部连成一气,这段音乐在奏鸣曲中所起作用更大于例 349,它既有新材料(包括旋律与低音),又性格鲜明,颤音和急速音阶下行跑动都给音乐带来新的省略,这正是整首奏鸣曲不可或缺的一个段落。但它的重要性仍未提升到主题性的高度,仍缺乏作为一个主题乐段的独立性与组织力。

4. 具有主题意义性质的连接部。在主部与副部之间,它是另一个在性格上与前后两个主题并驾齐驱的段落，其重要性完全可与主题或副题相提并论。从贝多芬(Op.53 之后)、舒伯特(Op.164 之后)以降,连接部往往不再被单纯看作起连接作用的桥梁,而是整首奏鸣曲的一个重要的有机组成部分。作为材料，连接部结构作用的提升使作曲家在组织展开部与再现部时有了更多的重组可能,变化手段也更为丰富。

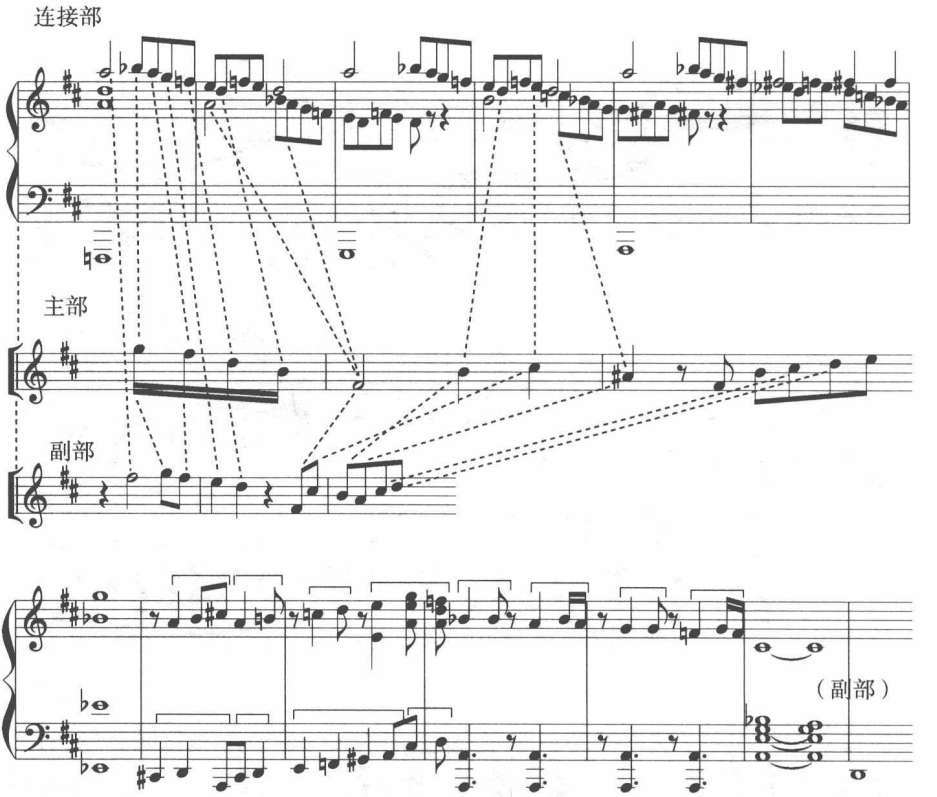
例 351：贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op.110)第一乐章



例 351 中，主部主题以柱式和弦方式出现，连接是完全具备主题特征的独立段落，同时担负着从主调(A♭大调)转调到属调(E♭大调)引入副部的功能。在主题再现时，主部主题与连接部主题复合为一体叠现，足见其作用的重要。随后这一连接部仍在降六级调(F♭大调=E 大调)上再现，引入副部主题在主调(A♭大调)上再现。在 Coda 中，这一主题再次出现。由此可见，贝多芬把这一部分作为音乐的重要阶段看待，而不仅简单地起个“连接”作用而已。

5. 与主部与副部分别发生结构组织联系的独立主题意义的连接部。更进一步,在肖邦《B 小调奏鸣曲》中,连接部的独立性格与重要作用尤为凸现。它不但自身具有独立意境与性格，而且与主部与副部均存在着组织结构上的紧密联系。

例 352：肖邦《B 小调奏鸣曲》(Op.58)第一乐章



例 352 是个完整的独立乐段。一方面它的任务是由 D 小调(主调的同调号大调的同主音小调)转到 D 大调的属七和弦,另一方面它又是个具有主题意义与性格的独立乐段，与在其前的主部和在其后的副部均构成性格之对比。再则，这一连接部的卡农模仿对话线条与主部主题和副部主题都有关系,通过它将主题与副题有机地综合为一体。

小　　结

连接部的主要功能是将主部与副部连接起来,因而,从和声上看必须由从主调引向新调(副部调性:属调,同调号调,同主音调的同调号调,同调号

调的同主音调,等等)做准备,以自然地进入副部。同时,连接部又具有音乐的性格特征与功能作用,从连接部独立性格功能衡量,有五个层次:

1. 单纯连接。

2. 由主部第二乐句扩张而连接。

3. 具有独立乐段规模的连接。

4. 具有独立主题意义的连接。

5. 与主部主题与副部主题发生结构组织联系的连接。

连接部规模大小应视整个呈示部篇幅大小而定。应与主部与副部保持适当的平衡。一般不应超过主部或副部的篇幅规模。

从材料来看,有四种情形:

1. 主部材料延伸,如贝多芬《C 小调"悲怆"奏鸣曲》(Op.13)。

2. 由主部材料过渡到副部材料,如贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op.22)。

3. 新材料,与主、副部材料均无关,如莫扎特《F 大调奏鸣曲》(K.332)。

4. 新材料,但与主、副部材料均有联系,如肖邦《B 小调第三奏鸣曲》(Op.58)。

写好连接部十分重要,如同一条手臂需有灵活而柔顺的关节一般,唯此方可上下贯通。

习题四十二

为已经写作的主部材料与副部材料通过连接部形成整体。可依据上述类型写作不同的连接部:

1. 纯粹简单的连接,以解决调性转换为目的。

2. 延伸主部材料,接入副部。

3. 另写作一个独立乐段作为连接部,前与主部后与副部都要能连接通畅。

4. 写作具有主题意义的连接部,但调性关系要处理恰当。

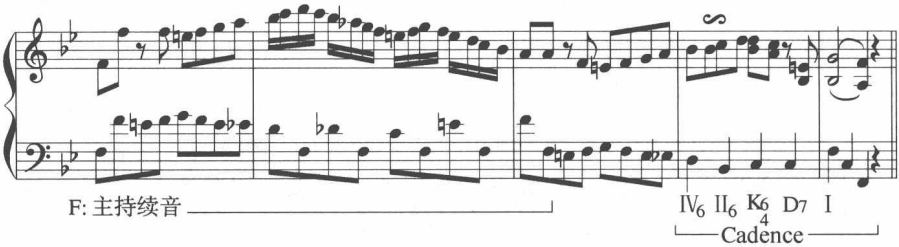
5. 对主部、连接部、连接部的扩充、副部做统一布署与构想,将它们有机地联系起来。

第五节 小 结 尾

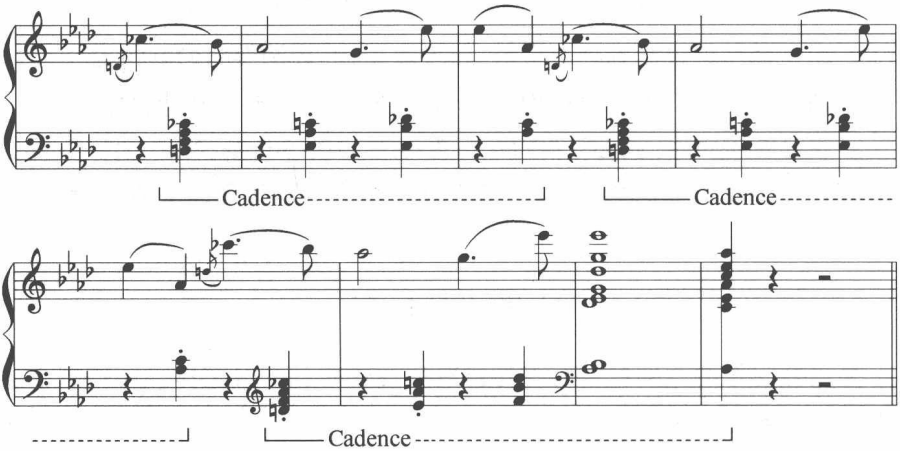
奏鸣曲呈示部的小结尾不是整首乐曲的结尾,而是呈示部的总结,通常是副部扩充后的延续与收束。

小结尾通常由简单乐句构成，以完整终止式确定呈示部最终的调性，有完整终止式。

例353：莫扎特《B♭大调奏鸣曲》(KV.333)第一乐章呈示部小结尾



例 354：贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op.2 No.1)第一乐章呈示部小结尾

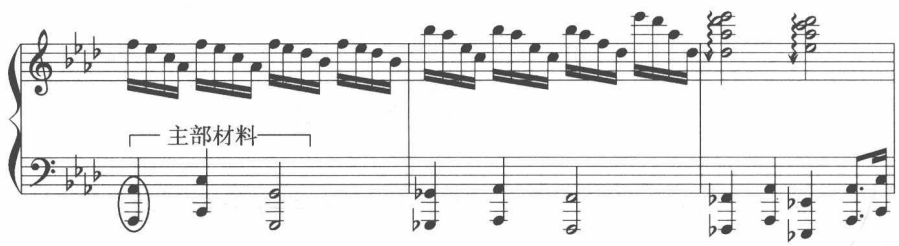


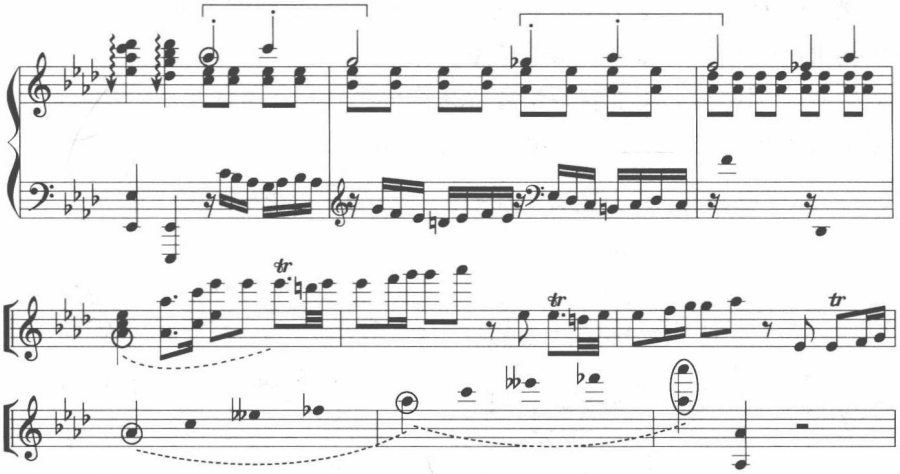
这类单纯的小结尾在和声上强调收拢性，稳定呈示部的调性，乐句简明扼要。

将小结尾扩张，成为完整乐段，或用新材料，或用主部材料，或延伸副部材料，形成呈示部一个新的部分。

1. 运用主部材料写成的小结尾完整乐段。

例 355：贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.111)第一乐章

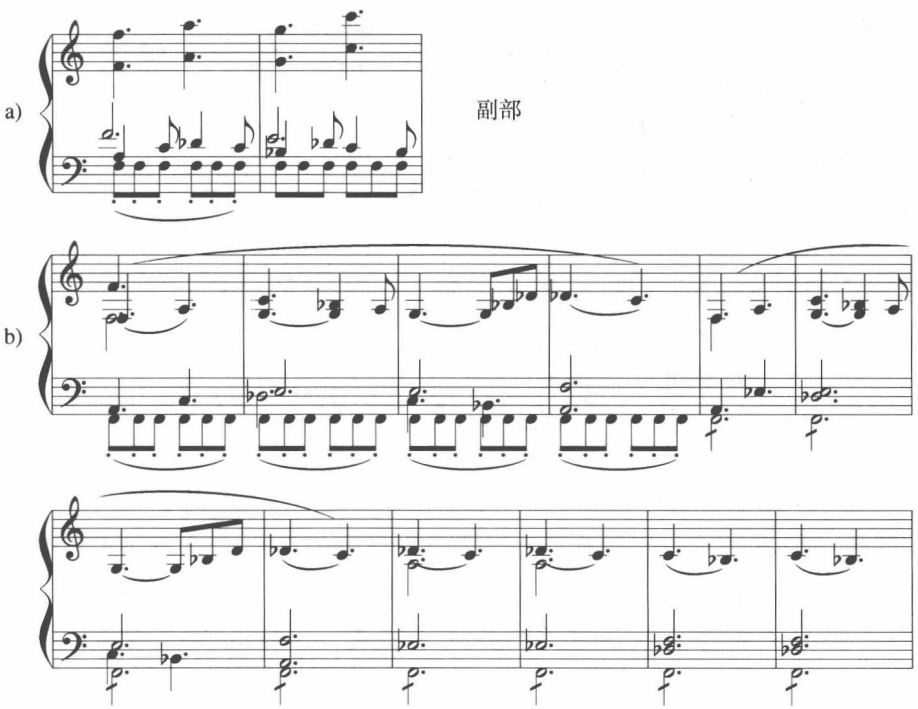




例 355 是贝多芬最后一首《C 小调奏鸣曲》(Op.111)中呈示部的小结尾。这一“小结尾”长达 12 小节，比副部 8 小节要长 1/2。在这一完整乐段中，始终围绕 A♭这一中心音进行。主部材料在这里得到充分强调，对整个呈示部作了重要的总结。

2. 运用副部材料，将小结尾作为副部延伸。

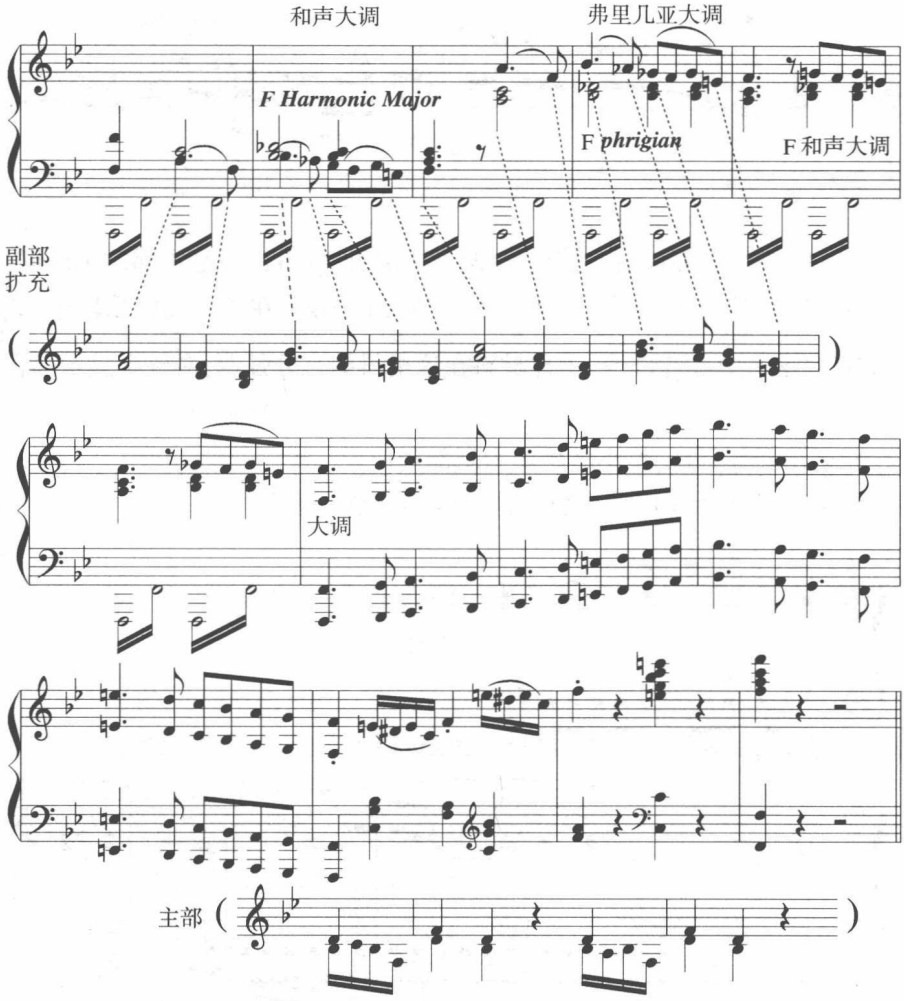
例 356：舒伯特《A 小调奏鸣曲》(Op.164)第一乐章



例 356 舒伯特《A 小调奏鸣曲》(Op.164),a) 是副部主题,b) 是在 F 旋律大调上再出现由副部形成的小结尾。

3. 将主部材料与副部材料结合起来构成小结尾。通常先用副部材料,最后用主部材料。

例 357:贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op.22)第一乐章呈示部



例 357 是个完整的 12.5 小节乐段。乐段的前半运用副部扩充的乐句略加变化,加上低音 F 震音持续音,F 大调的调性得到强化,作为和声大调的降六级与弗里几亚的降二降三级交替使用,使副部中纯粹的大调性有了新的色调。乐段中部是四个八度的平行音阶,调性进一步得到确认。结束的短句

由主部首部变化而成，使呈示部首尾呼应。

4. 运用新材料，使小结尾具有独立性，成为新的乐段。

贝多芬《G 大调奏鸣曲》(Op.14 No.1)第一乐章呈示部有个十分长大的“小结尾”。加上它同样有个十分长大的“连接部”，使这首奏鸣曲的呈示部四个部分的长度比例相对均衡：

主部第一乐句：8 小节

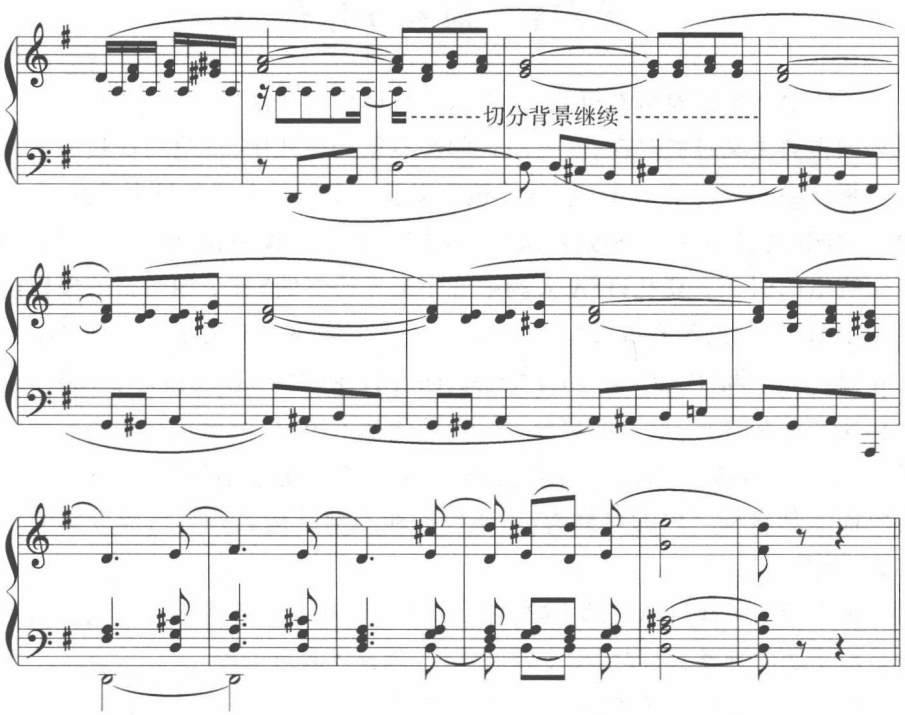
主部第二乐句+连接部：17 小节

副部及扩充：21 小节(15+6)

小结尾：17 小节

小结尾与主部第二乐句加连接部的长度相等，略小于副部及其扩充。更重要的是，小结尾引进新的二重唱织体，是这首奏鸣曲中相当突出的一个部分。

例 358：贝多芬《G 大调奏鸣曲》(Op.14 No.1)第一乐章



小　　结

小结尾是呈示部的总结。它可采用已出现过的任何材料：主部材料、连接部材料、副部材料，也可运用新材料。目标是趋于收束与稳定，确定调性。

整个进行过程都为了调中心的肯定。

小结尾可十分简明扼要，只要一个终止进行即可；也可扩张增大，使之具备独立品格，甚至提升到主题乐段的地位。

习题四十三

将已写的呈示部加上小结尾，使呈示部前后完整。

提示：

1. 要检查呈示部各部分之间的长度比例，要适当。
2. 调性要有布局，转调要自然，正确。
3. 结尾要肯定在新调性上，有清晰的终止感。

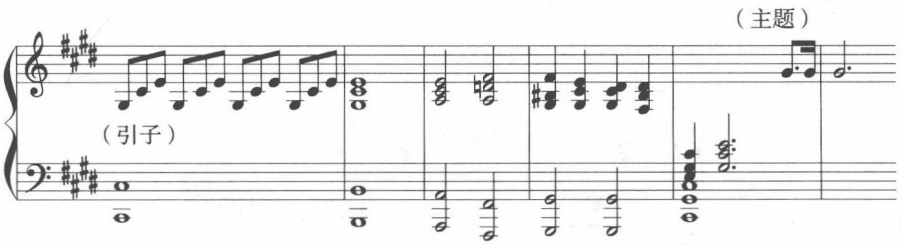
第六节　前奏与引子

奏鸣曲式中前奏可有可无，由音乐的总体构思所决定。在早期（巴洛克后期向古典主义过渡时期）奏鸣曲式的经典结构模式中，奏鸣曲快板通常有个慢板（Lento）或柔板（Adagio）的慢速度引子。最短的引子如贝多芬《C 大调第一交响曲》，仅有四个和弦两次“属→主”进行（D_7/Ⅳ→Ⅳ，D_7→Ⅰ）构成整首交响乐的引子。莫扎特《A 大调第五小提琴协奏曲》有个相当长的慢板前奏。但他的奏鸣曲却都没有引子。贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲中只有 C 小调（Op.13）、C♯小调（Op.27 No.2）、F♯大调（Op.78）、E♭大调（Op.81a）、C 小调（Op.111）这五首有前奏。前奏的规模、作用、功能都不相同。通常篇幅短小的称引子，具有一定规模、自成独立结构的称前奏，但有时也很难分开。一般说，在奏鸣曲主部结构之内的可称为“引子”，而在主部结构之外另构成段落的应称为“前奏”。

凡直接明了地呈示主部主题，即没有引子或前奏。在主部结构内的引子是呈示主题的准备，只起引出主题的作用，因此不具独立性。

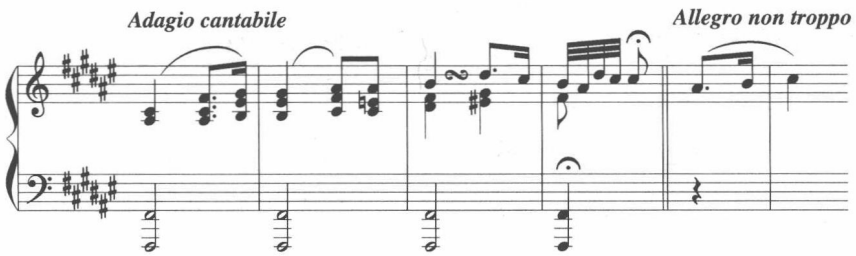
1. 与主部主题相连的引子，二者不能做结构性分离，引子或前奏如同歌曲伴奏的前奏只是为了引出主题。贝多芬《C♯小调奏鸣曲》（Op.27 No.2）第一乐章（此乐章是货真价实的奏鸣曲式）即是一例。

例 359：贝多芬《C♯小调奏鸣曲》(Op.27 No.2)第一乐章



2. 虽与主部分离，但十分短小，难以构成独立乐段。

例 360：贝多芬《F♯大调奏鸣曲》(Op.78)第一乐章



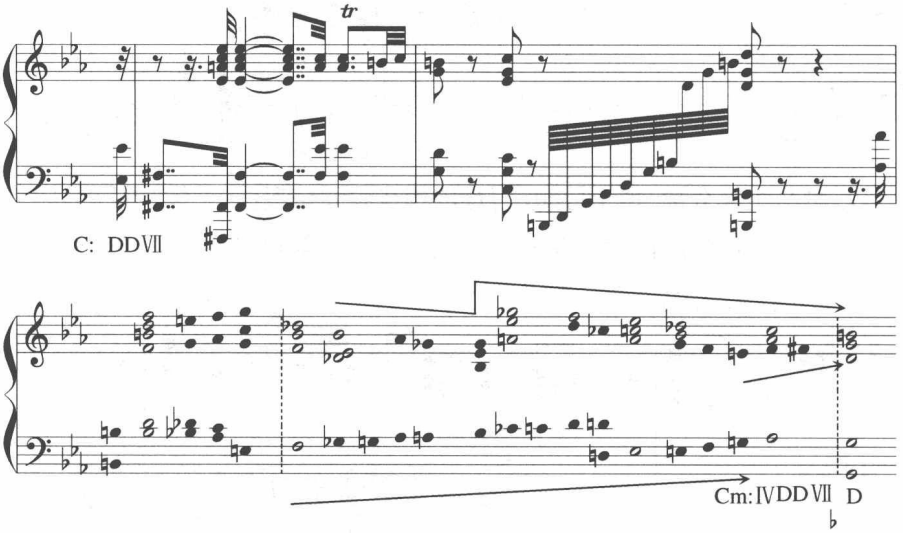
例 360（“如歌的柔板”）与主部主题（“不过分的快板”）速度不同，又十分短小，只有四小节，建立在一个 F♯主持续音上。它未能形成独立段落式的前奏，只是在情绪上为主部主题（快板）的出现做了准备。这是“乐句”或“乐段”的前奏。

3.与主部明确分离且自成段落的前奏，虽与作品其他部分材料并无直接关联，但以其突出的性格特征为奠定作品基调、点明主旨、烘托气氛，起着独特的不可替代的作用。

贝多芬在最后一首钢琴奏鸣曲（C 小调，Op.111）第一乐章写了一段很长的引子，充满减七和弦与半音进行及切分节奏、双附点节奏，营造出一个不和谐、不稳定的阴沉、躁动、不安氛围。这首奏鸣曲是贝多芬的作品从人界趋向神界的重要转折。第一乐章对人世间救世英雄的最后追忆与告别，第二乐章对彼岸世界的向往，对万能上帝的崇拜、委身，心灵为之净化。这一由人及神的过程在这首作品中得到最明晰的昭示。连第二乐章变奏曲也一改往常节奏连续二分的习惯，改变为一分为三，大概也与圣父圣子圣灵三位一体的基督教义有着密切的内在联系。从特定思想脉络来观察第一乐章的前奏，可以感受到这前奏仿佛是从地狱传来的声音。经过第一乐章在人间的搏斗，第

二乐章升腾上天堂，听到天使圣洁纯净的歌唱。因此，这段前奏在整部作品中的地位与意义是非同小可的。

例 361：贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.111)前奏

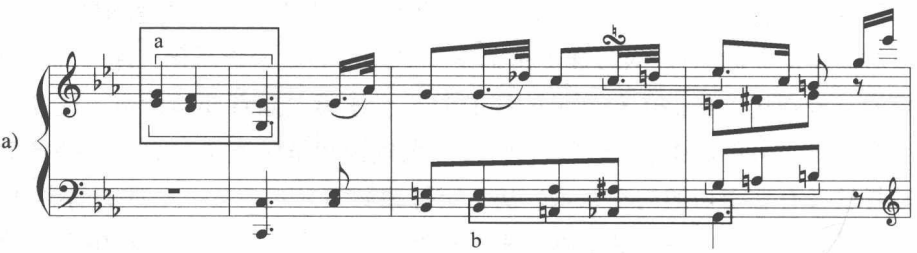


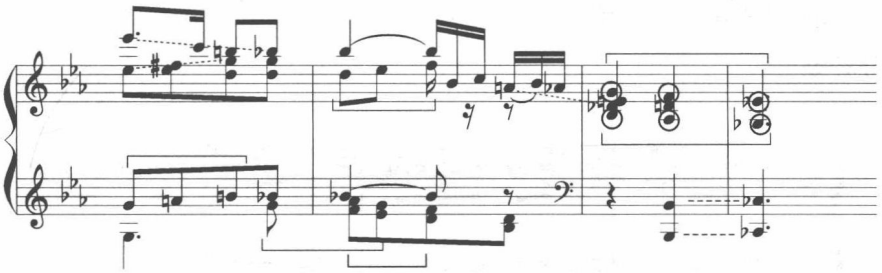
这段前奏虽不暗示下文(呈示部的主部与副部等)的主题材料，但是音乐过程的开端，是整首作品进行过程中一个极为重要的阶段：初始阶段，发端阶段，导向阶段。应当说，主部英雄性格的出现是这一段落导向的结果。这段音乐的重要性在作品中的地位就不仅仅是简单的“引子”了。

4. 前奏成为整个乐章乃至整首奏鸣曲的总纲，在前奏材料中包含着组织全曲的核心材料。

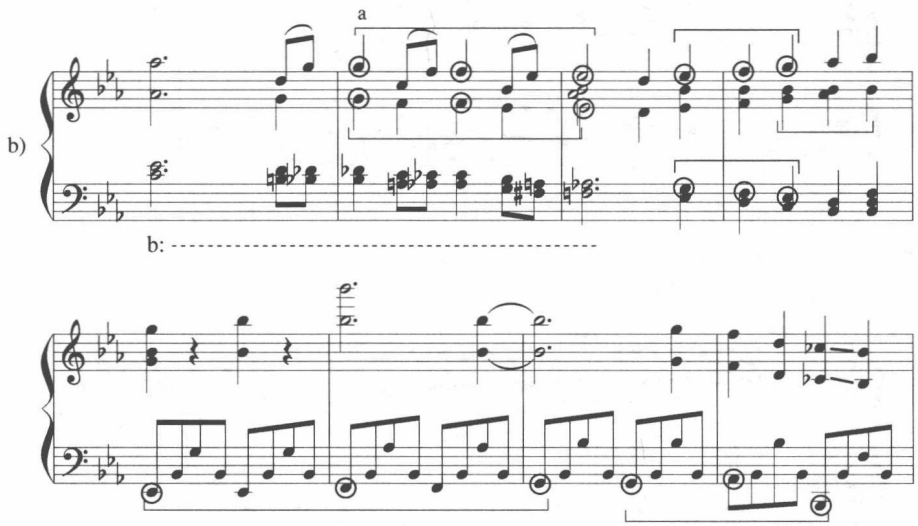
在《E♭大调奏鸣曲“告别”》(Op.81a)第一乐章前奏中，贝多芬陈述了由“G–F–E♭”三个音构成的“告别”主题，这一核心材料对整首奏鸣曲占有统治地位：

例362：贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op.81a)第一乐章

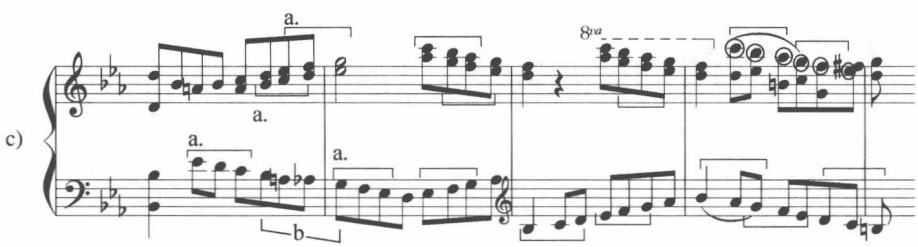




这一 16 小节的前奏最重要的作用是揭示了全曲核心动机：G—F—E♭以及中声部 E♭—B♭—G。(材料 a)这一三音核心材料遍布全曲。同时，低声部包含的半音进行(材料 b)也起着强有力的组织作用。

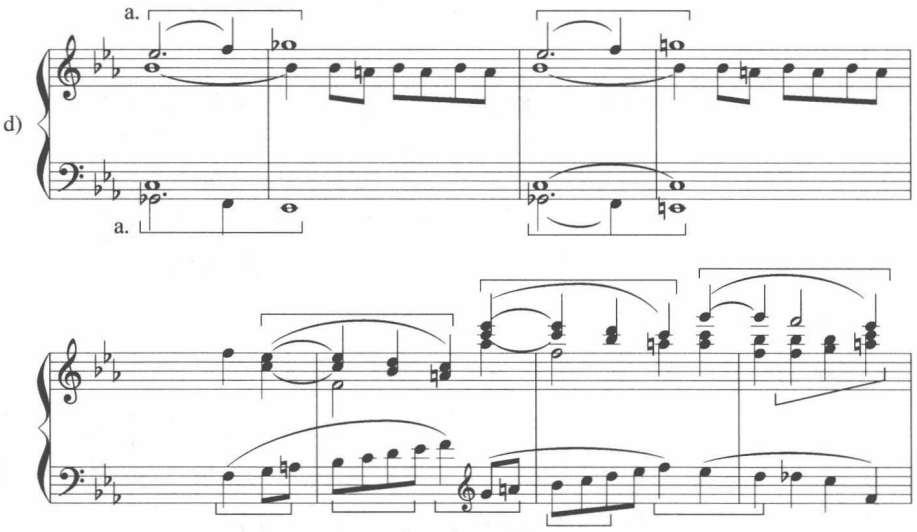


在主部中，原先分开呈现的三音材料(a)与半音材料(b)被重叠复合在一起。材料 a 以三种不同节奏形态[𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥，𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥，𝅝 𝅝 𝅝(低音)]出现。

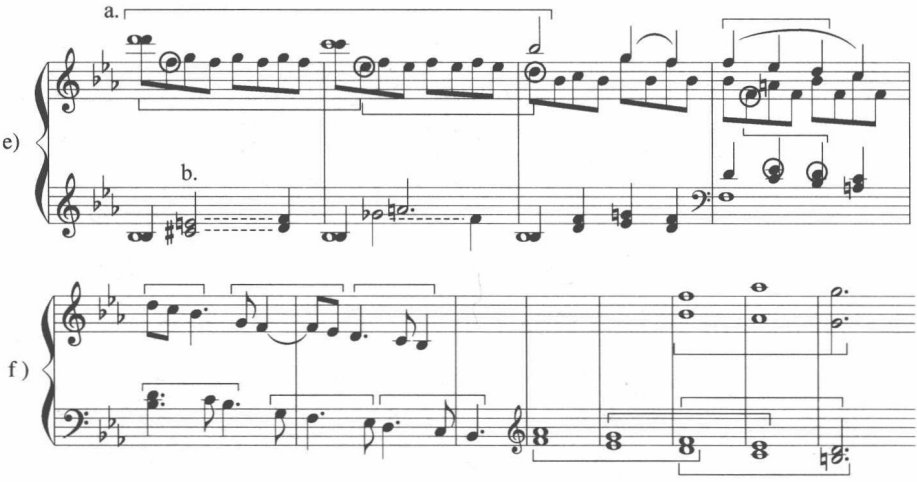


c) 是连接部第一乐句，三音材料渗透在音阶型结构的八分音符跑动中，也是这一材料速度最快的状态。

d) 是连接部第二乐句，三音材料扩张为“𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅝”节奏型，后改变为切分音型：



e) 是副部，随着线条的拉宽、歌唱性的加强，三音材料以最宽广的全音符节奏出现，半音材料以切分节奏进行衬托。



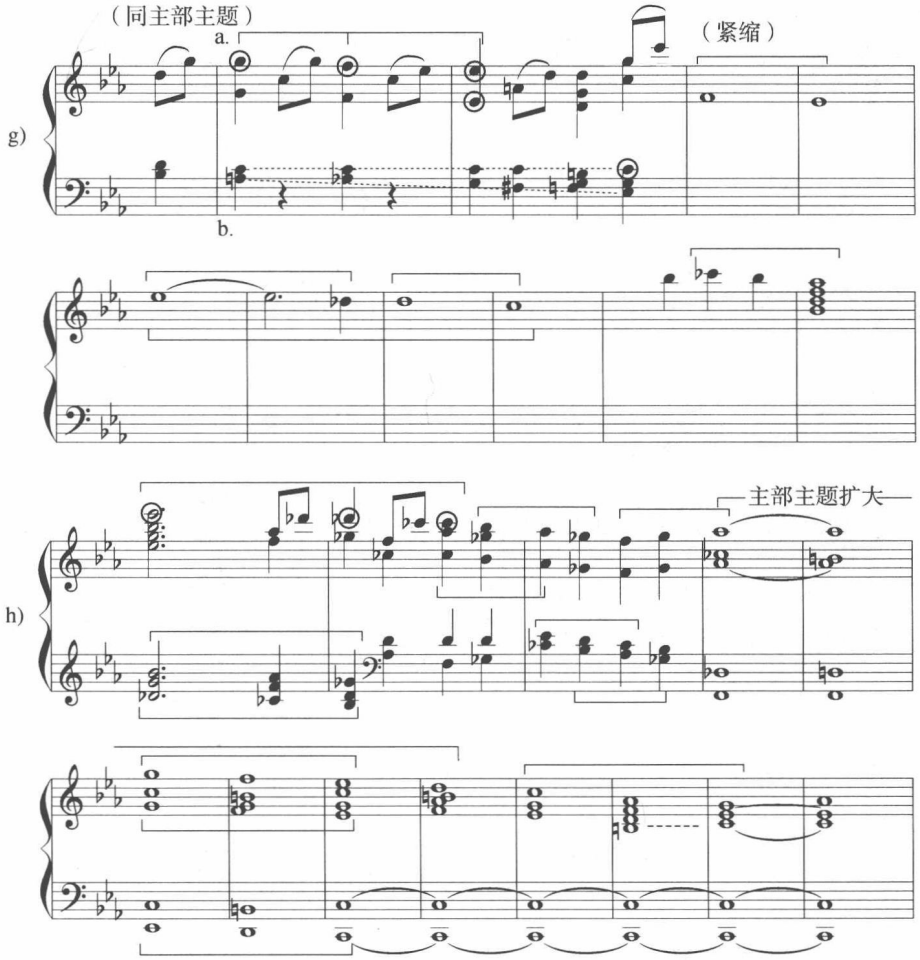
f) 在小结尾中，三音材料被巧妙地安排为两个声部的卡农，节奏也以相隔一个四分音符的𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥相互交错。

在展开部中，这一核心材料以多种状态出现：

1. 与主部主题相同，𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯节奏辅以下行半音阶。(g)

2. 将三个音紧缩为两个音，成为二度进行。(g)

3. 将主部主题节奏扩大一倍。(h)



再现部中的情形与呈示部(b–f)完全相同，不赘述。

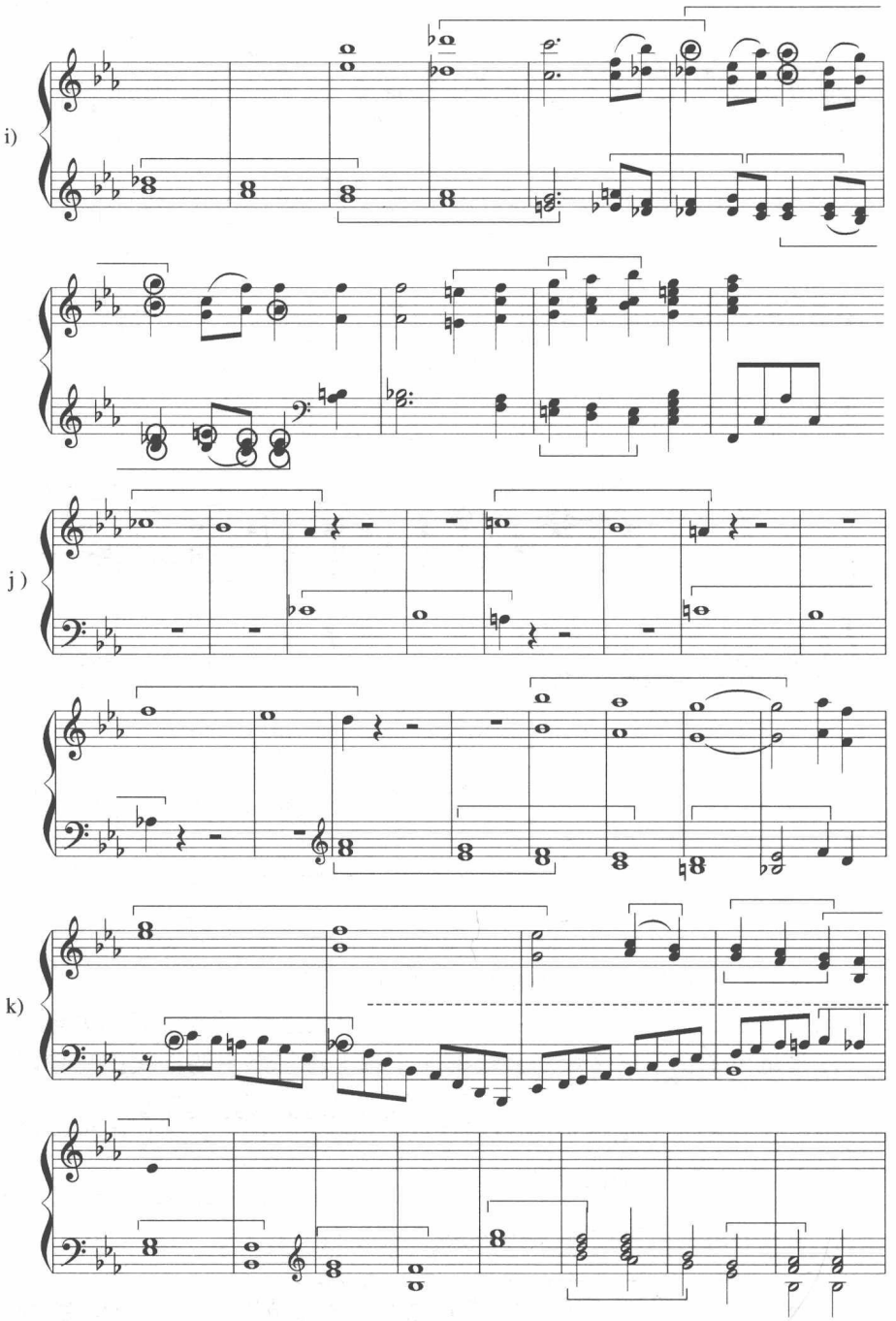
尾声(Coda)中，贝多芬对这一材料做了最有创造性，也最有趣的处理。

i) 是尾声中在下属区域的Ⅱ级调 F 小调上将主部主题再次扩充强调，其基本组织与主部主题相同，但复合了 ，，，，多种节奏、多个层面，较主部主题略为复杂。

j) 是全音符形态 的卡农模仿。

k) 更将 ，，，，四重节奏关系组织在一起，使层次之间

节奏反差更加大,但八分音符(相当于 2/4 拍的十六分音符)是全音符线条的背景,整体效果仍十分宁静明朗。



l)

V/I

I/V

V/I

I/V

m)

8va

l) 这是一组卡农，由于节奏的组合，在四处出现Ⅰ与Ⅴ的复合和弦组合，使人想起贝多芬在《E♭大调第三交响曲》第一乐章再现部前的属与主的复合。

m) 是结束句，三音材料在低声部以全音符形式持续。

这一“告别”三音核心材料不仅贯穿渗透于第一乐章每个部位每个细节，而且在第二乐章中继续发展。

例 363：贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op.81a)第二乐章

a)

（原型）

（逆行）

（原型）

（逆行）

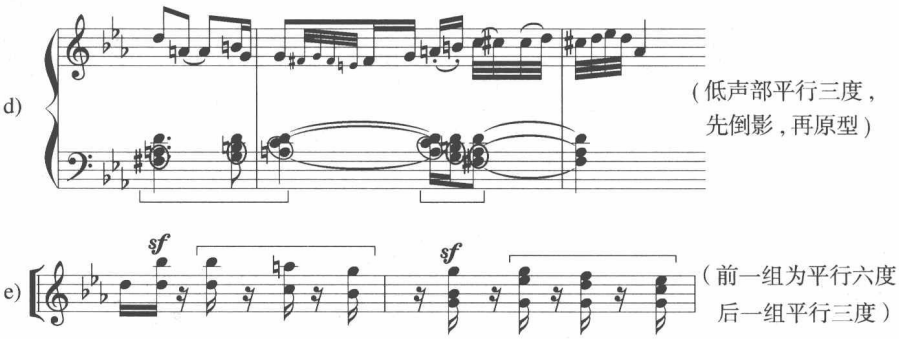
b)

（低声部平行三度）紧缩形态

c)

（逆行）

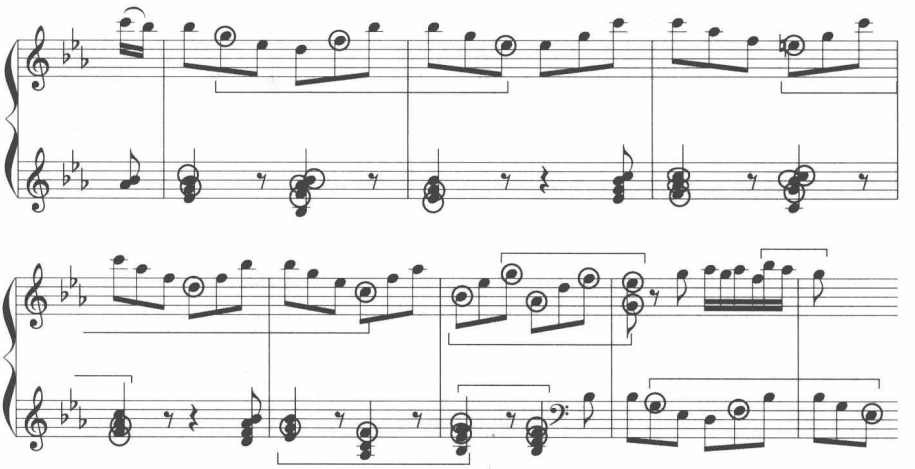
（平行八度原型）



以上五例贯穿于第二乐章之始终。此乐章为二部曲式。后一部分完全重复了所有这五个例子，直至此乐章结束，引入第三乐章。

这个三音核心材料同样暗藏于第三乐章主题中。

例 364：贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op.81a)第三乐章



总而言之，在这首奏鸣曲中，前奏是统领全曲的决定性因素。

小　　结

前奏的作用可能仅仅引出主部主题，可能是个单独的乐句，可能是个独立的乐段，可能对整首奏鸣曲的音乐发展过程产生重要影响，也可能是全曲最重要的核心。这需由作曲家根据整体构思布局统一安排。

习题四十四

为已经写作的呈示部根据需要加写前奏。

第二十二章　展开部写作

第一节　概　　论

展开部是奏鸣曲式矛盾冲突分裂发展的中心段落，也是奏鸣曲式区别于其他曲式的核心所在。处理好展开部，既能充分显示音乐内部的张力、冲击力、推动力，又能巧妙地前与呈示部、后与再现部保持紧密联系，合乎逻辑地成为一个整体。

展开部写作的自由度极高。这是充分发挥作曲者想象力与组织力、充分表现智慧与思想的地方。展开与呈示不同，呈示的核心是陈述与确立，展开的核心是离心与重组。通过对已存材料分裂粉碎，重新组合，或加入新的材料，产生新的意义。对调性的不断偏离以增强离心倾向与不稳定感，在呈示部中建立起来的主、副部之间平衡关系被打破，音乐在新的层次上一浪一浪地向高潮推进，最终又趋向原有中心，引向再现部，合乎逻辑地重现主要音乐材料，回归平衡与稳定。可以说，呈示部—展开部—再现部的构造模式反映了秩序的建立、破坏与重建的三段论，是“有序—无序—有序”的过程。

展开部长度不等，有大有小、有长有短，视乐曲总体规模与内容的容量大小所决定。展开部的绝对规模是一回事，它在全曲长度中所占比例是另一回事。从绝对篇幅来看，有十分简略的展开部不过十来小节，如贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.10 No.1)第三乐章“终曲”的展开部只有 11 小节，且不断重复、模进、分裂、紧缩同样的主部主题，十分紧凑。庞大的展开部可达上百小节，如《A 大调奏鸣曲》(Op.2 No.2)第一乐章与《B♭大调奏鸣曲》(Op.106)第一乐章，都有长达 103 小节的展开部，几乎可抵上海顿、莫扎特的一整个快板乐章。

但由于乐曲规模的不同，展开部在整首奏鸣曲中所占长度比例却有所

不同。以下是贝多芬早期、中期、晚期部分奏鸣曲展开部与乐章之长度比，可从中看出些许端倪。

表 13：贝多芬钢琴奏鸣曲早、中、晚期之长度比

	作品号	展开部长度	乐章总长度	百分比
早期	F小调（Op.2 No.1）	52小节	152小节	34.2%
	A大调（Op.2 No.2）	103小节	337小节	30.5%
	C大调（Op.2 No.3）	48小节	257小节	14.8%
中期	C大调（Op.53）	66小节	302小节	21.8%
晚期	A大调（Op.101）	23小节	102小节	22.5%
	B♭大调（Op.106）	103小节	405小节	25.4%
	E大调（Op.109）	33小节	99小节	33.3%
	A♭大调（Op.110）	16小节	116小节	13.8%
	C小调（Op.111）	22小节	158小节	13.9%

F 小调(Op.2 No.1)由于整个乐章短小紧凑，故展开部显得比例很高，超过三分之一。A 大调(Op.2 No.2)的展开部尤为庞大，但由于呈示部与再现部都不短，它只占全曲三分之一弱。C 大调(Op.2 No.3)展开部从绝对时值衡量相当长了。但整首奏鸣曲太长，不但呈示部(有两个副部)与再现部(完全重复呈示部)很长，还有一个类似协奏曲华彩乐段的尾声，所以，展开部所占比例大为缩水，仅占 14.8%，连全曲的六分之一都不到！“黎明”(Op.53)是首庞大的奏鸣曲，全曲长达 302 小节，也因有类似第二展开部的大尾声，使原本很长大的展开部(长达 66 小节)只占五分之一强，在呈示部、展开部、再现部、尾声四大部分中并不占优。晚期的五首奏鸣曲表现出有趣的两极。A 大调(Op.101)只有一个十分短小的展开部，但因全曲规模不大，占了全曲的 22.7%。B♭大调(Op.106)在所有奏鸣曲中展开部最长的，但由于全曲长达 405 小节(是最长大的)，因此比例只占四分之一，而尾声并不太长，主要篇幅仍在呈示与再现。E 大调(Op.109)是个特例，这首近乎“微型奏鸣曲”的作品全长仅 99 小节，展开部整整占了三分之一，三分天下。A♭大调(Op.110)与 C 小调(Op.111)都有精简展开部趋向，A♭大调(Op.110)的展开部最短，只有 16 小节，把主部主题的开端(2 小节)重复八次。C 小调(Op.111)的展开部则同样十分精炼，却包括主部主题赋格段在内的 22 小节展开部，显得尤为集中、凝炼。

从以上比较中可看出，展开部的篇幅应放在全曲构造中加以考量，并非

越长越好，而根据展开部本身的容量、写法、组织决定其规模。

展开部的写法，有单一材料型，阶段发展型，复合重组型几种不同类型。

单一材料型运用某一材料（主部材料或副部材料），不断分裂、模仿。这是展开部写法的简单形态。

阶段发展型最普遍，运用多个材料，将展开部划分为几个阶段，每次以其中一个材料为重点，根据阶段性的发展布置结构。这是展开部写法的实用形态。

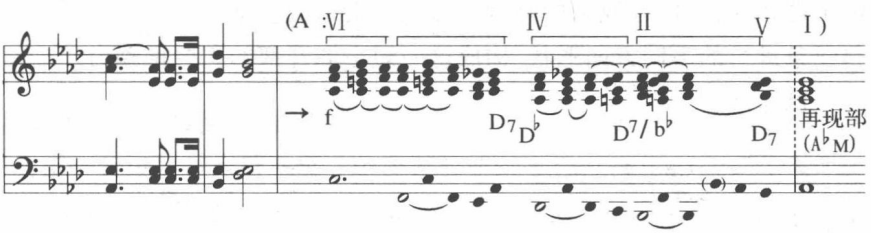
复合重组型将各种材料拆散、打乱，重新组合，将不同材料复合展开。这是展开部写法的高级形态。

第二节　单一材料型

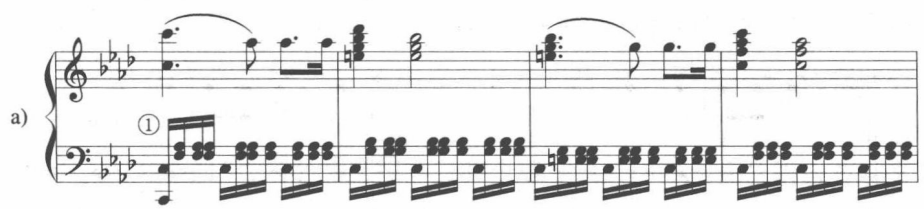
最简单明了的展开部写法，是单一性地运用呈示部中某一个材料，通常以主部主题居多。问题的焦点是如何在重复中寻求变化。

贝多芬在《A♭大调奏鸣曲》(Op.110)第一乐章中，只用了主题开端两小节的材料，重复八次。两次一组，共四组，16 小节，构成整个展开部的全部内容。

例 365：贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op.110)第一乐章展开部



例 366：



b)

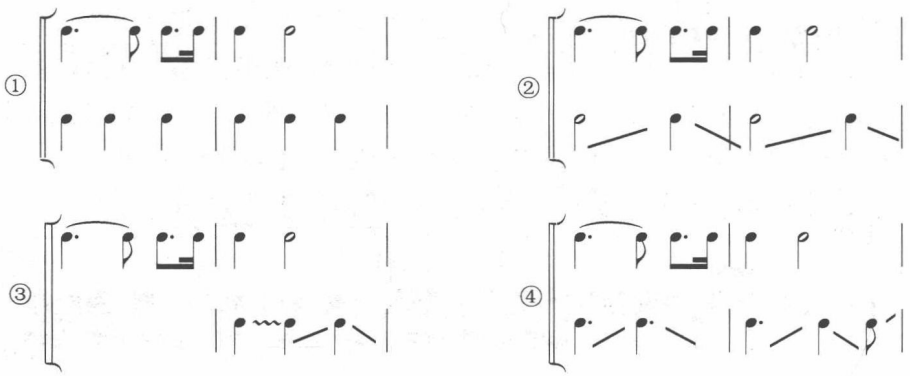
c)

d)

(再现)

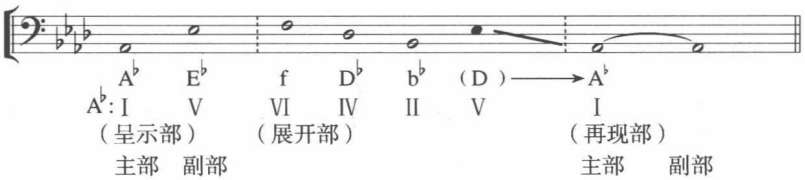
上例中，主部开端的核心材料(a)始终不变，那么，展开部的“展开”性必须表现在与之对位的低音线条与和声进行上。与主题材料的静止性、不变性、恒定性相对比，低音线条中暗藏的隐伏节奏形态多达六种。不同的节奏组合与线条进行的不同方向形状，构成这一短小展开部的主要推动力。

例 367：



这个展开部调性也十分简单：从 F 小调起始，先后通过副属七和弦转入 D♭大调、B♭小调，进入属七和弦回到 A♭大调再现。从 A♭大调角度观察，这首奏鸣曲的整个骨架就是：A♭：Ⅰ－Ⅴ－Ⅵ－Ⅳ－Ⅱ－(Ⅴ$_7$)Ⅰ。

例 368：



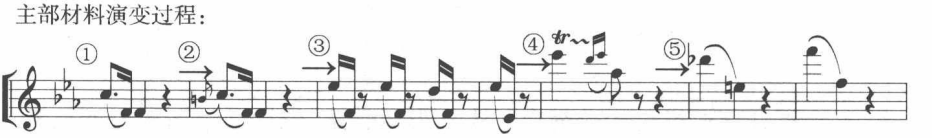
第三节　阶段发展型

阶段性发展是展开部写作中最普遍被采用的方法。通常，主部材料、副部材料、连接部与小结尾材料在不同阶段中作为展开的中心，有时也有新材料加入。各阶段有其重心，层层推进，一般达到一个相对高潮后进入再现的准备阶段(比如，属七和弦持续音等等)，引进再现部。

例如，贝多芬在《E♭大调奏鸣曲》(Op.31No.1)第一乐章展开部中，分别采用了主部开端、主部变形、副部扩充、副部尾部、副部尾部结束句等不同材料，分为四个阶段进行发展。第一阶段重复主部主题开始乐句，原形重复，随后将主题材料①紧缩模进；第二阶段运用主题材料变形②、③、④，使音乐运动起来；第三阶段是展开部中心阶段，运用四度循环转调，从 C 大调→F 大调→B♭小调→E♭大调→A♭大调→F 小调，停在 F 小调主和弦的六和弦上(等于 E♭大调Ⅱ$_6$)；第四阶段，不断延续重复 F 六和弦，作为再现部准备，直接引入主部再现。

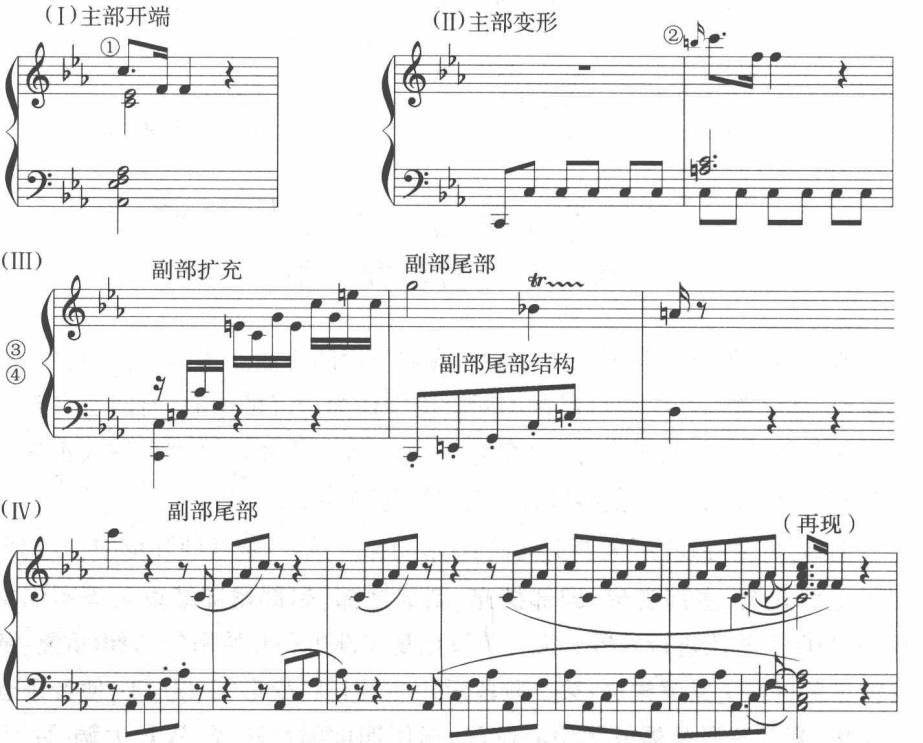
在这首奏鸣曲中，主部的主题本身有个展开过程。原型先从附点节奏开始，加上装饰音，变为十六分音符，再变为颤音，最后回到四分音符。这一变化过程为展开部中材料的使用埋下伏笔：

例369：贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op.31 No.1)第一乐章主部材料演变过程



在展开部的四个阶段中，其第一、二阶段运用主部材料及其变形，第三、四阶段运用副部材料及其复合。

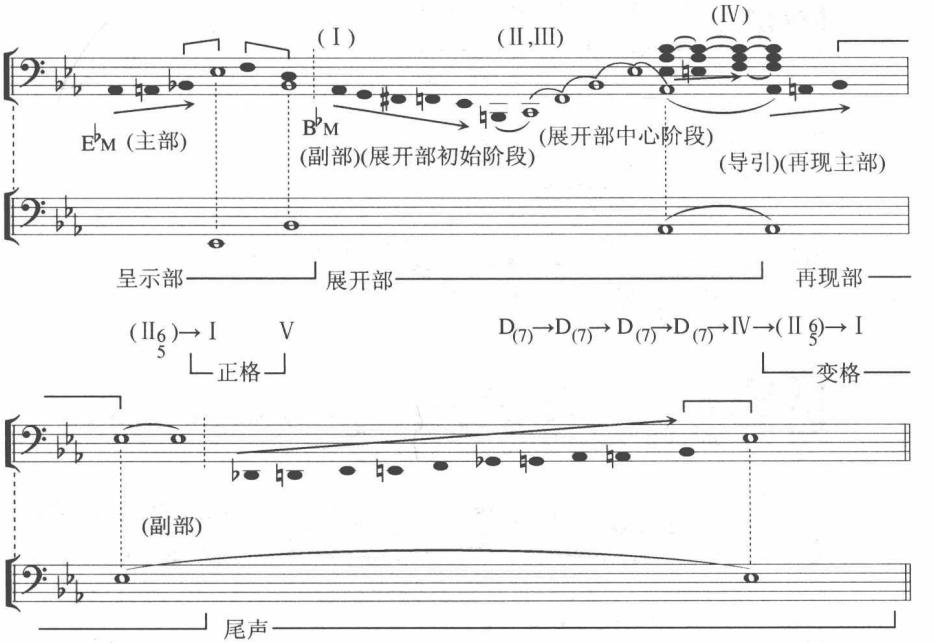
例 370：贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op.31 No.1)第一乐章展开部四阶段



从这首奏鸣曲的总体构架中，我们可以看出贝多芬习惯性常用的半音进行与四度循环进行。(见 p.428–429 例 371)

阶段发展型奏鸣曲占奏鸣曲展开部写作的大部分。其核心在于材料的选择与段落的安排。各段落之间要有中心展开部分，要层层推进。

例 371：《E♭大调奏鸣曲》(Op.31 No.1)第一乐章调性布局



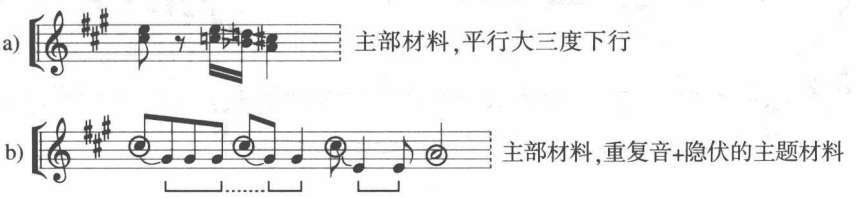
第四节　复合重组型

上节所述阶段性展开的方式仍属平面展开，即每个阶段有材料中心成分与发展过程，但每阶段均以某材料为主体，并不涉及不同材料的主体性复合。

复合重组型的展开方式则用更高级层次的展开手段，将不同材料打碎后重组，在立体层面上，将不同材料的碎片按新的组合方式重新结合，以产生崭新的音乐效果与性格。

以普罗柯菲耶夫《A 大调第六奏鸣曲》第一乐章为例，该曲呈示部中共展现了十个不同性格的音乐材料：

例 372：普罗柯菲耶夫《A 大调第六奏鸣曲》第一乐章呈示部



c) 十度平行的半音进行(助音)

d) 三度平行和弦半音下行

e1) 1) 持续音+倚音

e2) 2) 八度半音下行进行

f) 中声部隐伏的半音线条
高声部隐伏小三度音程

g) 副部主题

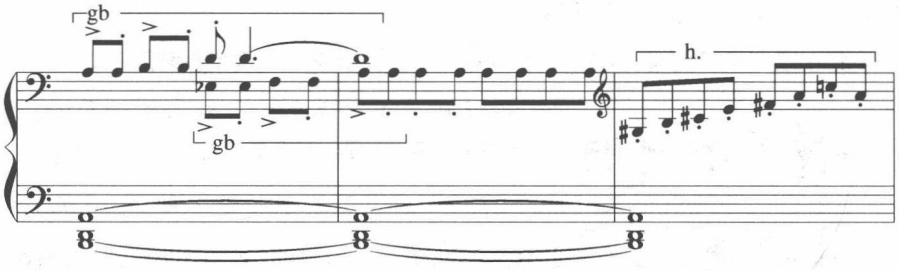
h) 副部扩张及小结尾
(五声性分解音型)

i) 小结尾中的长音符

在展开部中,以上各因素以不同方式(扩大、缩小等)进行重新组合,在立体层面上,构造新的音乐结构:

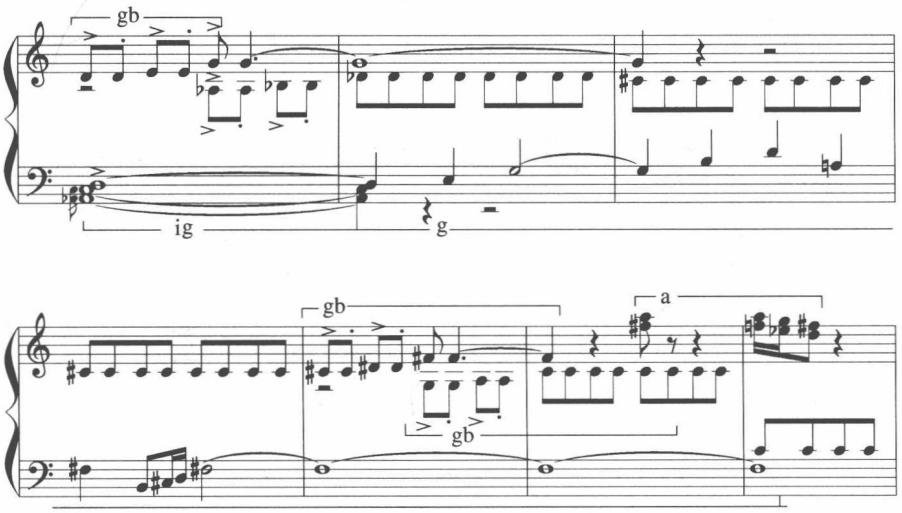
例 373:《A 大调第六奏鸣曲》第一乐章展开部

a) g+b+h



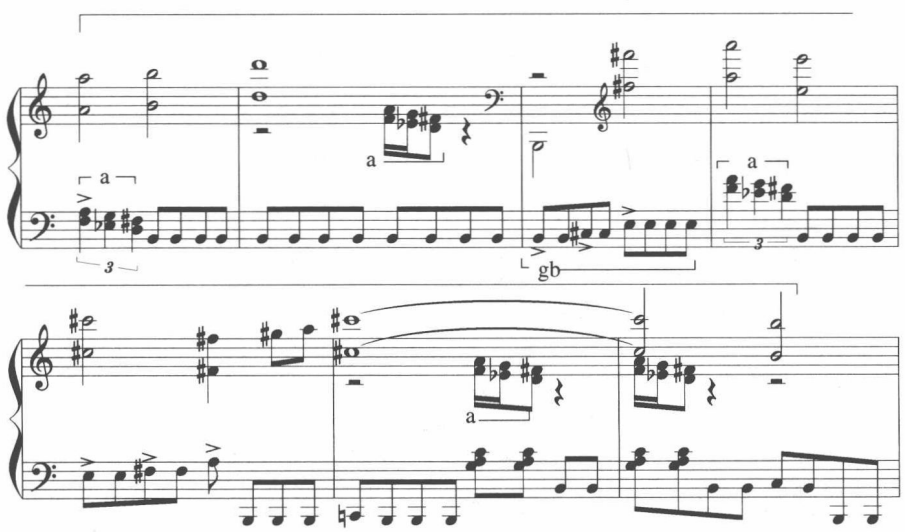
副部材料(g)、重复音(b)与 h(五声性琶音)综合。

b) ig+gb+a



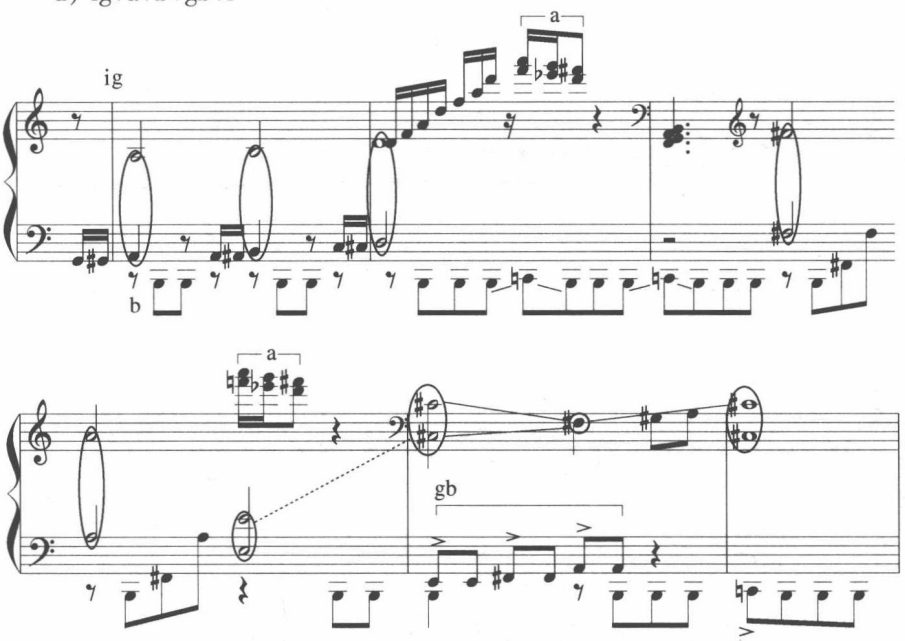
副部材料+重复音(gb),副部材料部分扩大(ig),主部材料(a)综合

c) ia+ig+b+gb+a+i



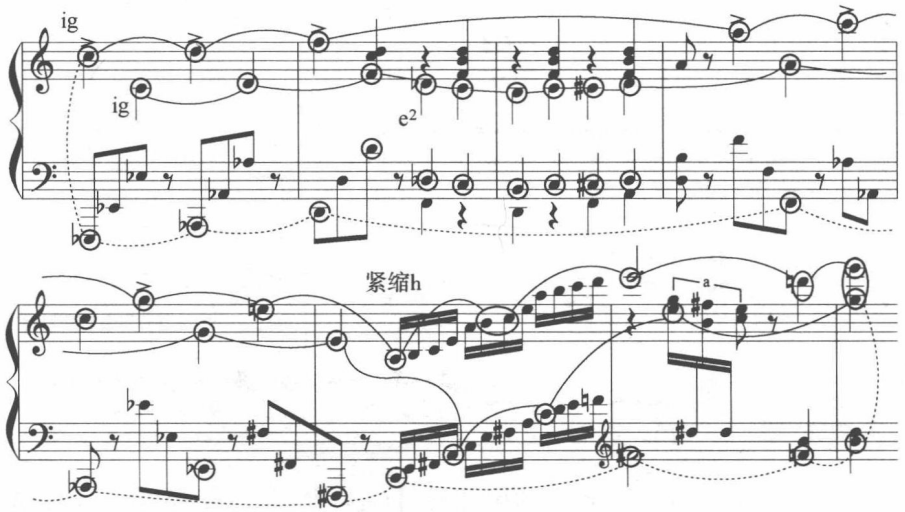
扩大的主部材料(ia)、扩大的副部材料(ig)、副部+重复音(gb),重复音(b)、主部材料原型(a)、半音进行及长音符之综合。

d) ig+a+b+gb+i



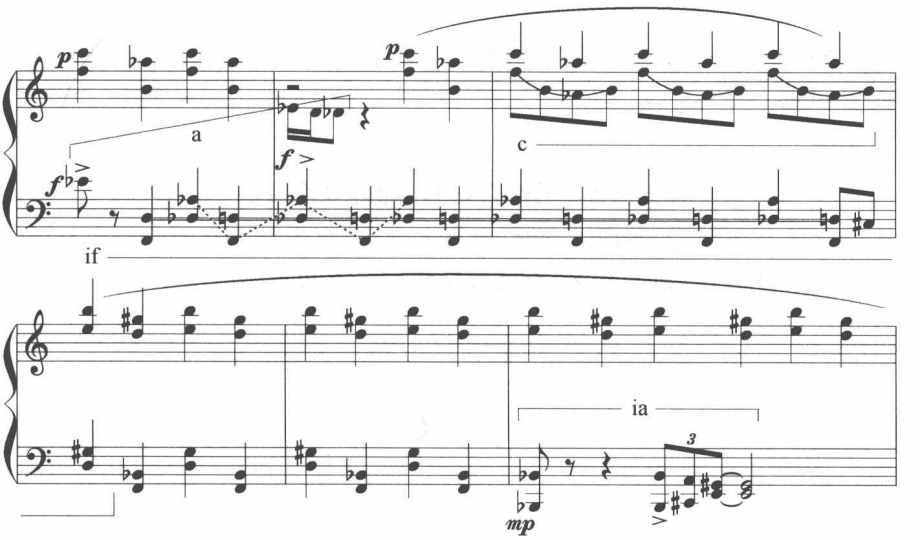
扩大的副部材料(ig)、主部材料原型(a)、副部+重复音(gb)、重复音(b)、长音符和弦之与半音阶的综合。

e) ig+e^2+h(紧缩)+a(扩大变形)



双重扩大副部材料(ig×2)、扩大的半音材料(e^2)、紧缩的五声性材料(h)及主部材料(a)的扩大变形的综合。新增加一层与扩大副部材料对位的低音线条,并用两个八度重叠,构成新的音响骨架网络。

f) a+ia+c+if



主部主题原型(a)、主题原型扩大(ia)、(c)形态的变形、扩大的 f(半音+小三度)的综合。

上述六例说明普罗柯菲耶夫在展开部中对呈示部材料进行重组的立体化复合。

复合重组型比平面重组(即阶段性展开的方法)具有更大的变化空间及多因素复合的层面感,是较平面化处理更高级的组合技术。掌握这种技术,需要在每个层面上留出足够的音响空间与时间空间, 以便每个材料进入时的开端能够清晰地凸现。在空间上,各层次不宜靠得太拢,间隔音程太挤太密会影响声部进入的清晰度。在时间上,各项材料的进入应有必要间隔,每次不同材料进入都能有清楚的交待。

复合重组型同时也是阶段性展开型。展开的每个阶段之间要有发展布局,使展开部本身有清楚的发展脉络。

展开部的写法十分自由而复杂。本章所列“单一材料”、“阶段发展”、“复合重组”三种形态只是做法不同,并无高下之分。只有符合音乐发展需要、符合结构整体布局才是好的。

习题四十五

分别采用单一材料型、阶段发展型、复合重组型，为已经写作的呈示部写作展开部。

提示：

1. 先列出展开部的大纲，用什么材料，如何处理材料，分几个阶段，每个阶段分别重心何在，如何推进，调性发展的链环，事先都要有所安排和布局。

2. 做好计划后，画出草图，根据草图写出每个阶段的音乐。

第二十三章　再现部与尾声写作

第一节　再现部写作

再现部是呈示部的各部分在主调上回归的阶段，也是奏鸣曲式大三段体中“合题”部分，是经过呈示部的陈述，展开部的重组，达到回归起始点的周而复始完善终结。

1. 完全再现

最初的奏鸣曲式的再现部只是在主调上将呈示部全部重抄一遍，除调性引起连接部不同之外不做任何变化。这样的再现方式在 18 至 19 世纪初延续了相当长的时期。

然而，完全照抄式的再现常会使人感觉再现部的冗长。谁都可以预料将要发生的事情，音乐的期待感与意外性亦随之消失。因此，作曲家在处理再现部时，首先想到在保留材料的一致性基础上改变陈述方式。

首先改变再现方式的是贝多芬《F 大调奏鸣曲》(Op.10 No.2)第一乐章，主部主题再现先在 F 大调的同调号小调(D 小调)的同名大调(D 大调)上出现(一般称为“下中音调”，亦是Ⅵ级调)，随后通过连接在主调 F 大调上再现主题的第二短句。

《E 大调奏鸣曲》(Op.14 No.1)改变主部主题弱奏的性格，以和弦强奏与有力的上行音阶方式再现，主题性格大为改观。

《G 大调奏鸣曲》(Op.31 No.1)的再现由弱奏改为强奏，低声部移低两个八度。

《D 小调奏鸣曲》(Op.31 No.2)贝多芬作出最重要的改变在于：在再现部中增加两次宣叙调，如同在《C 小调第五交响曲》中所做的一样。

《F 小调奏鸣曲》(Op.57)主部主题在持续的低音 C 重复三连音背景下再现，音乐紧张度及连续性得到强化。

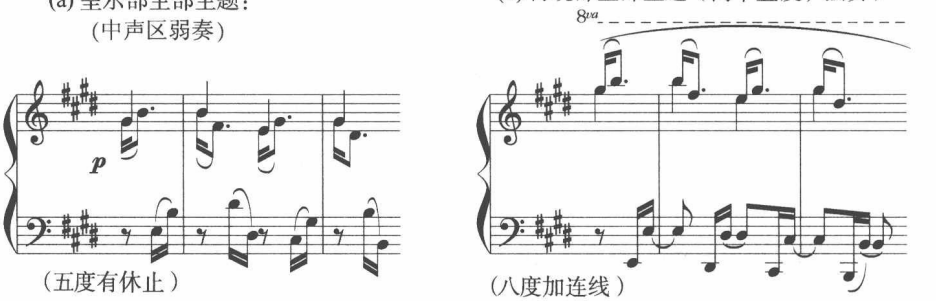
《B♭大调奏鸣曲》(Op.106)主部再现时低声部增加对位线条。

最后三首奏鸣曲(Op.109、110、111)的再现部都在陈述方式上做了重大变化。

例 374 :贝多芬《E 大调奏鸣曲》(Op.109)第一乐章

(a) 呈示部主部主题:
(中声区弱奏)

(b) 再现部主部主题(高十五度,强奏)

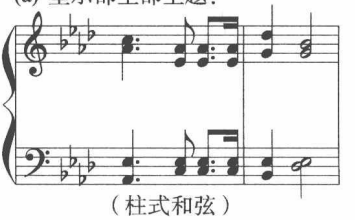


(五度有休止)

(八度加连线)

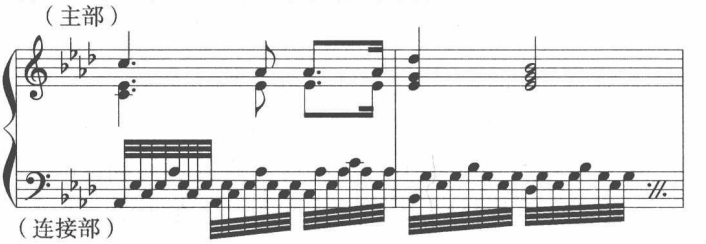
例 375:贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op.110)第一乐章

(a) 呈示部主部主题:



(柱式和弦)

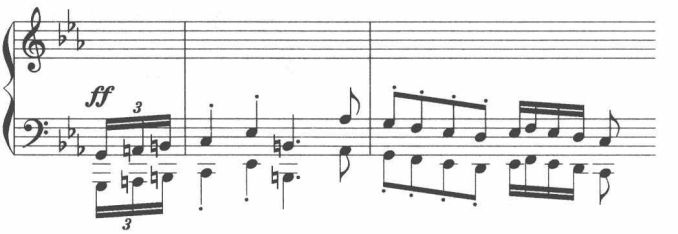
(b) 再现部主部主题:(主部与连接部结合)
(主部)



(连接部)

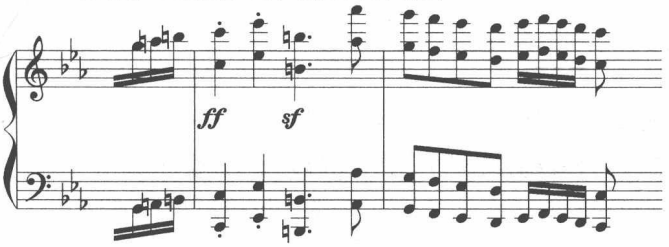
例 376:贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.111)第一乐章

(a) 呈示部主部主题:
(低声区,相距一个八度)



(b) 再现部主部主题：

（从低声区到高声区，相距四个八度）



在贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲的第一乐章中，共有九首在再现部作了某些改变，其余二十三首均按呈示部原封不动地进入再现部的主部。即使上述九首，也并未对再现部的段落顺序作任何改变，主部、连接部、副部、小结尾一应俱全。主要变动在于副部以后的调性，必须转回主调，因而引起主部与副部之间连接部相应改变。

以上所有例子都属于“完全再现”，即在再现部中完整地保留着呈示部的全部内容与顺序，在主调上再演奏一次。

2. 变奏再现

在浪漫主义以后作曲家的奏鸣曲式创作中，较少采用“抄录”式的再现方式。他们对再现部做了各种新的处理。其中最简单的一种是“变奏再现”，即再现部的每一部分材料（主部与副部为主）都采用变奏的手段。例如前文在“变奏曲写作”一编中曾论及的肖邦《F 小调第四叙事曲》，其再现部的主部与副部主题均采用“变奏”手法。其主题的变奏再现（第三及第四变奏），分别采用模仿与装饰变奏手法。（见 p.314 例 299 之 d 和 e）

采用变奏手法再现是给再现部注入新的活力的有效而较简易的手段，它并不改动整体结构骨架，但使音乐性格发生变化，产生新鲜感。

3. 倒装再现

在再现部引入时，先出现副部，并处理为整个乐章的高潮点，最后再以简略方式再现主部（亦可与尾声（Coda）合为一体）。这样改变再现部段落顺序的做法，好处是给听众以意外，在意料之中的位置（再现）出现意料之外的音乐（副部），听众的思维定势及期待方向被打破，有利于产生更加强烈的艺

术效果。例如,按奏鸣曲式公式创作的肖邦《G 小调第一叙事曲》采用了倒装再现手法,在高潮处先再现副部,后再现主部,进入 Coda。

4. 省略再现

在再现中省略某些段落,例如,不再再现主部,只再现副部(较多见),或反之,仅再现主部,不再现副部(很少见)。例如,肖邦《B 小调第三奏鸣曲》第一乐章只再现副部(B 大调),省略了主部再现。省略再现可能使奏鸣曲式整个结构更紧凑,避免冗长感。

5. 动力再现

所谓"动力再现"有各种做法,比如,将主部主题与副部主题结合为一体,共同再现;或将主部或副部材料以新的更有推动力的简明方式出现;或将材料做新的处理使之变形,隐藏在表层音响背后,不使它显露在外,等等。后章将举实例分析的普罗柯菲耶夫《A 小调第三奏鸣曲》即属此列。

小　　结

再现部是奏鸣曲式中的回归阶段,但这种"回归"必须到达新的层次才显其必要。因此,单纯按原样移调抄谱来写作"再现部"会使结构冗长呆板,再现部也失去其意义。因此,对再现部的各部分材料做新的处理,使之变化而产生新的推动力就显得尤为必要。改变音区和顺序、省略或重组、变奏、暗藏、紧缩等等处理方式均是可考虑采用的手段。

习题四十六

将已经写作的呈示部与展开部继续进行下去,写作再现部,避免整体保留原样的完全再现,可做变奏、倒装、省略、重组等等改变,使再现部具备新的推动力。

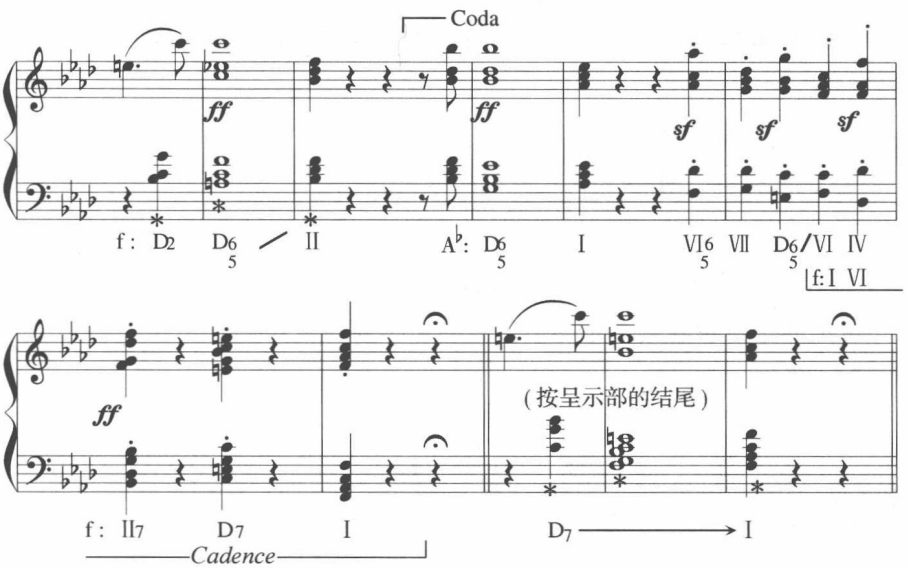
第二节　尾声写作

作为整个奏鸣曲式的尾声,与呈示部的小结尾不同。呈示部的小结尾往

往是副部的延伸，是呈示部的收拢性、总结性乐句，是对呈示部调性的肯定，但同时又必须引入展开部去。而整个奏鸣曲式的尾声则起着总结整个乐章的作用。因而，它的大小规模也大相径庭。

短的尾声只有几小节或几个和弦。在最初的奏鸣曲式中（如海顿、莫扎特），常有用一个“属→主”进行作尾声的。贝多芬的第一首奏鸣曲（Op.2 No.1）第四乐章再现部只比呈示部多了一个长琶音（1 小节），但它同样也构成了“尾声”这个结构部分。第一乐章的尾声略长一些，先将应当结尾的 I/fm 的和声进行用 $D_2 \rightarrow D_{\frac{6}{5}}$ / II 阻碍，再引申一个 5 小节的尾声。

例 377：贝多芬《F 小调奏鸣曲》（Op.2 No.1）第一乐章尾声



第二首奏鸣曲第一乐章无尾声。而第三首奏鸣曲则将尾声扩大为类似协奏曲华彩乐段的乐段，插入在原呈示部小结尾的终止式中，共有 34 小节（其中有一个华彩小节又另相当于 10 小节长度！）之多，这是第一次将尾声扩张为完整部分。

在贝多芬扩张尾声的做法中，最长大的尾声数“黎明”与“热情”两首奏鸣曲。在这两首奏鸣曲中，“尾声”是作为与“呈示部”、“展开部”、“再现部”同等看待的第四大部分，且长度亦极其膨胀，在“黎明”奏鸣曲中，尾声长达 54 小节，占整个乐章的 17.9%。在“热情”奏鸣曲中，尾声长达 58 小节，占整个乐章

的 22.1%，这是一个相当可观的长度，充分表明，尾声(Coda)已被提升为奏鸣曲式中一个至关重要的独立单位。

不少曲式分析书籍将大尾声称作“第二展开部”，这是不甚确切的，尾声的扩大与展开部并不相同。最根本的区别在于：展开部必须是开放型的，“裂变型”的；而大尾声必须是收缩型的，“聚变型”的。展开部与大尾声均可由几个阶段构成，在这一点上，二者有形似之处，但本质上却完全不同。在展开部的各个阶段必定体现出不同的调中心关系，其中心是游移的、不确定的；而大尾声不论有多少个阶段，其调性始终围绕主调进行，和声也围绕着主调终止式，以最后确定主调的稳定地位而旋转。展开部“外散”的调性与和声和大尾声“内敛”的调性与和声恰恰相反相背。

以《“热情”奏鸣曲》(Op.57)第一乐章尾声为例，长达 58 小节的段落分为四个阶段：

① 再现部小结尾的继续延伸。f：$\mathrm{I} \rightarrow \mathrm{D}_7/\mathrm{VI} \rightarrow$

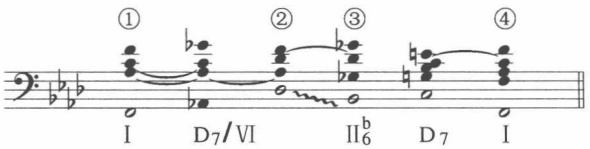
② 副部材料。$\mathrm{VI} \rightarrow$

③ 分解和弦琶音。停止在“命运”动机上(柔板)。$\mathrm{II}^{\flat}_{6} \rightarrow \mathrm{D}_7$

④ 尾声中的尾声(“更快”)，将副部材料与主部材料综合。$\mathrm{I} \rightarrow$

以上四个阶段事实上是一个扩大的 F 小调终止式：

例 378：



在《“黎明”奏鸣曲》(Op.53)第一乐章尾声中，同样有个四阶段的大尾声：

① 主部开端材料。C：$\mathrm{II}^{\flat} \rightarrow \mathrm{V}$

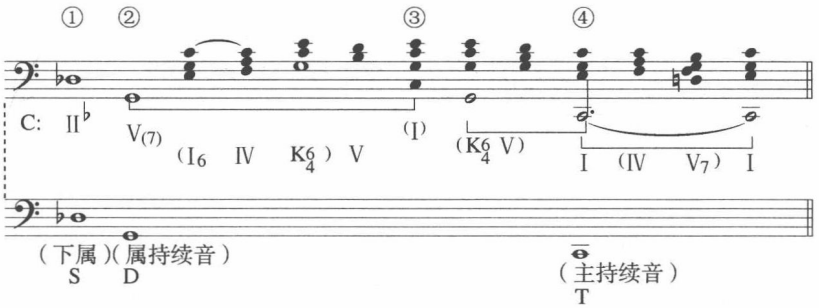
② 主部材料在低音，高声区新增切分材料 $\mathrm{V} \rightarrow \mathrm{I}_6 \rightarrow \mathrm{IV} \rightarrow \mathrm{K}_{\frac{6}{4}} \rightarrow \mathrm{V}_7$

③ 副部材料 $\mathrm{I} \rightarrow \mathrm{K}^{6}_{4} \rightarrow \mathrm{D}_7$

④ 主部材料结束句：$\mathrm{I} \rightarrow (\mathrm{IV} \rightarrow \mathrm{V}_7) \rightarrow \mathrm{I}$

这一大结尾和声更简单，是个重复三次的 I－IV－V－I 终止式。实质上只有 $\mathrm{II}^{\flat} \rightarrow \mathrm{V}_7 \rightarrow \mathrm{I}$。

例 379：



由此可见，无论尾声扩张得多大，包含多少阶段，外形多么类似于展开部写法，但在内质上，尾声都包含着一个极其简单的敛聚性内核：对主调终止式的强化。再大的尾声通常不过是个被充分扩张了的终止式(Cadence)而已。

小　　结

尾声可长可短，规模可大可小，小则一个明确的终止式，大则分为几个阶段，但几个阶段亦是终止式的扩大。尾声中可重新展示整个乐章的主要材料，可再次重组，但主调的调性必须得到充分肯定，有稳定的结束感，向中心聚合。

习题四十七

为已经写作的奏鸣曲式乐章添加尾声，大小长短不论，都要有明确的收缩目标与对调中心的肯定。

第二十四章　布局与组织

做了奏鸣曲式各个部分的练习，并不等于掌握了奏鸣曲式的写作。作为矛盾冲突最激烈、性格对比最鲜明、组织结构最严密的曲式构造，奏鸣曲式的灵魂不在其表面形式。从表象看，呈示部、展开部、再现部三大块加尾声(有可能前面还有个前奏)，是个空筐或程式，但往这个空筐中放进些什么有意思的东西，在这样固定的程式中如何体现出智慧与组织，却是实质性的。对写好一首奏鸣曲来说，总体的构想、全局的布置、细节的雕琢、内在的组织，才是至关重要的。

第一节　布　　局

奏鸣曲的整体布局很大程度上由各部分之间的联系所决定。而这种联系很大程度上又由材料之间关系所决定。材料之间越有机地联系在一起，整个音乐开展越有逻辑的力量。所以，无论古今，作曲家在为整部作品谋篇布局时，都十分注意音乐材料之间的联系程度。然后这些材料在应用时要布置好层层推进的过程，使整首乐曲从头到尾构成合乎逻辑的整体。

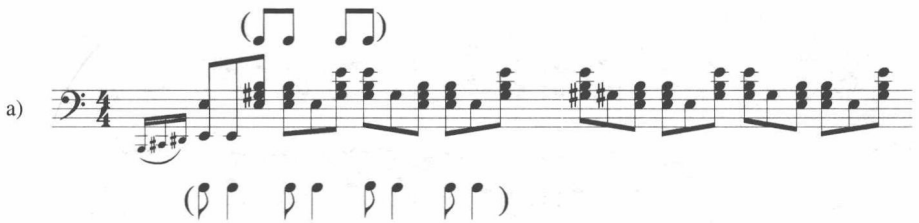
实例分析　(一)

普罗柯菲耶夫：《A 小调第三奏鸣曲》(单乐章)

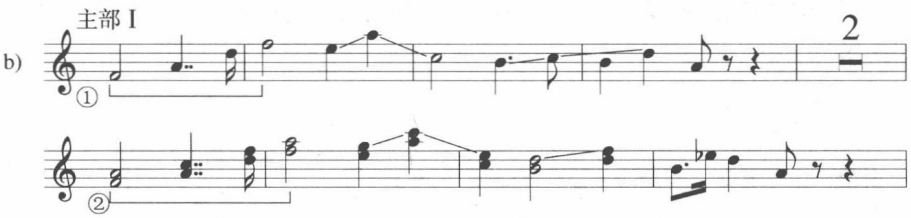
这首单乐章奏鸣曲结构紧凑、心绪集中，在整体布局与材料展开方面不乏令人深思的东西。

这首乐曲采取一边呈示一边展开的方式，每个材料一经呈示即有所发展，并不等到“展开部”再展开。

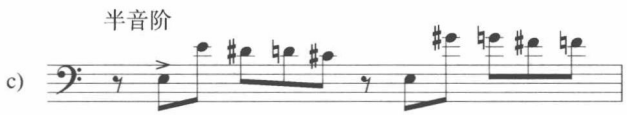
例 380：普罗柯菲耶夫《A 小调第三奏鸣曲》



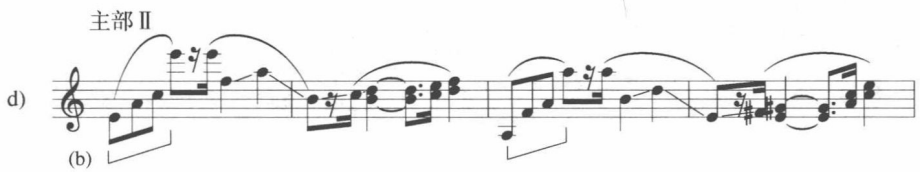
这一三连音引子中含藏着两层节奏，以备后用。



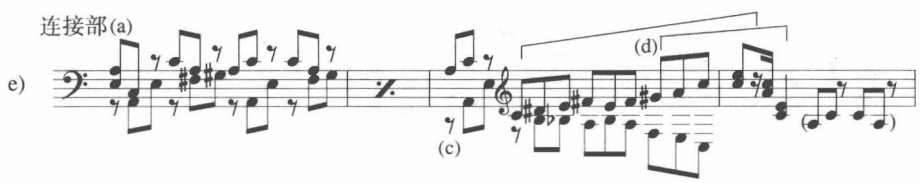
作为全曲主要主部主题由两个乐句构成。每个乐句又包含两个不同的节奏型与线条型。



与主题主题对位的中声部半音阶，成为重要发展手段。

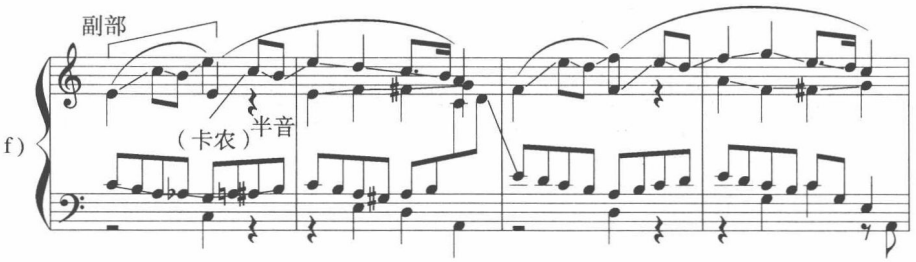


主部第二阶段是主部主题 b 的紧缩，线条形态都得到保持，主部主题开端的双附点号角性格改变为轻巧的三连音。

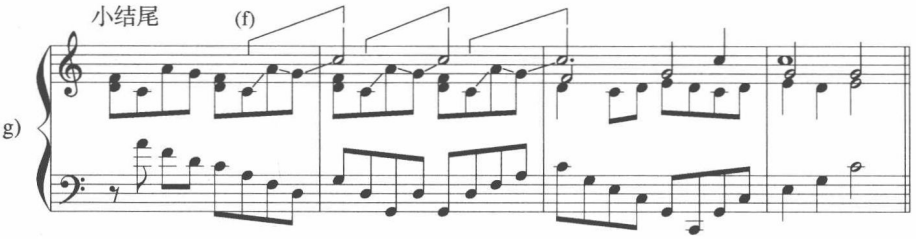


连接部运用引子(a)的节奏，在两个层次上衔接。低声部下行三连音由

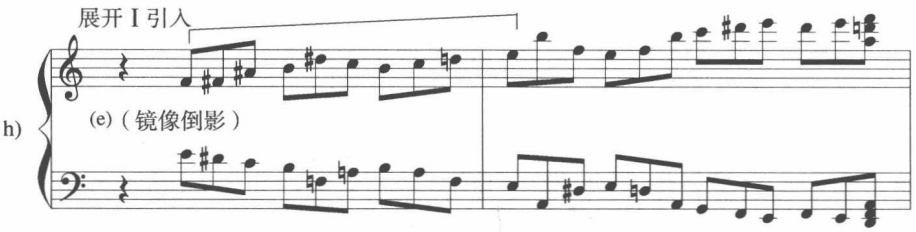
(c)演化而来。



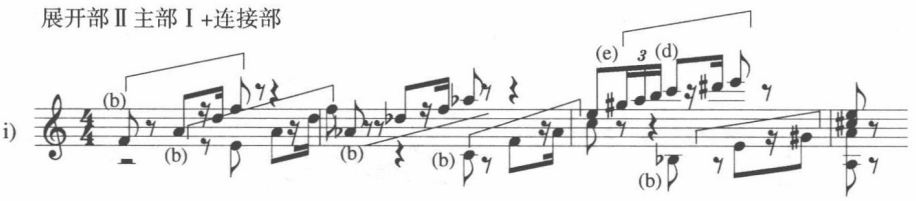
副部由相隔两拍的卡农及反向乐句构成，这一材料在展开部中发挥重要作用。



在小结尾暗藏着副部主题的开端。

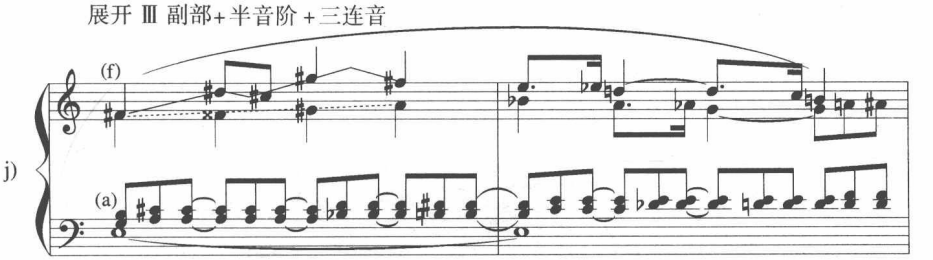


展开部第一阶段为引入句，由连接部(e)材料镜像倒影构成。



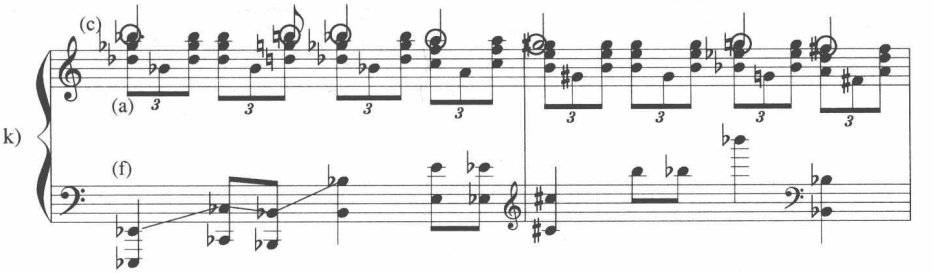
展开部第二阶段，主要由主部材料卡农模进叠置，穿插连接部(e)与(d)合成的短句。

展开 Ⅲ 副部+半音阶 +三连音

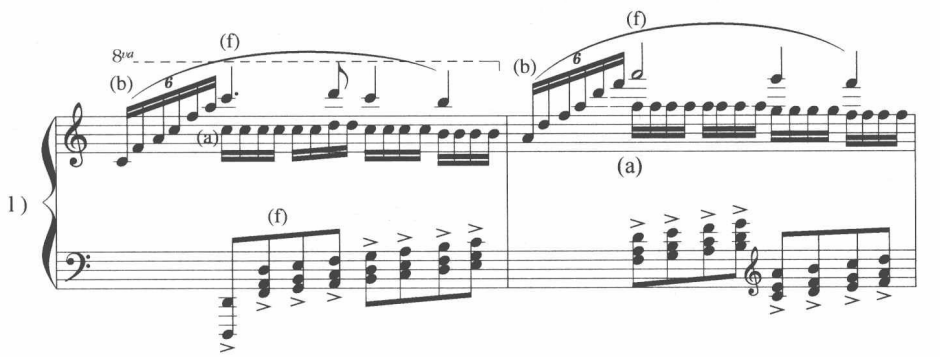


展开部第三阶段由副部主题,副部背景中半音阶扩大,以及引子材料(a)中隐藏的节奏移动位置而合成。

展开 Ⅳ 副部+半音阶+三连音



展开部第四阶段,低音区是副部主题(f),三连音节奏来自引子(a),高音下行半音阶是(c)的扩大。



上行号角性分解三和弦来自主部主题(b)的紧缩。重复音来自引子材料(a),高潮部分旋律是副部主题(f)后一半的扩大,低中声部平行六和弦上行来自副部材料(f)的背景。这是一个相当复杂的立体性重组。

再现(连接部)

再现部首先再现连接部,插入主部第二阶段(d)的附点节奏材料。

n)

(a)

副部再现

(f)

(a)

8va

副部再现是普罗柯菲耶夫处理得最巧妙的段落。副部主题(f)材料扩大一倍隐伏在中声部,两端由引子(a)材料变形而来的三连音及附点双重节奏裹在内。这首奏鸣曲采用倒装动力再现。比较完整再现的是副部,但性格已与呈示部大不相同。主部只在临近 Coda 时隐伏再现第一乐句。

o)

(b)

主部隐伏再现

主部第一乐句的骨架音符隐伏在再现部高潮的末乐句中,不细心感觉还真听不出来,这就是主部再现了。因而这个再现部的再现次序是:

① 原形再现连接部;

② 变化再现副部;

③ 隐伏省略再现主部。

由此构成被省略了的变形再现部。

p)

Coda

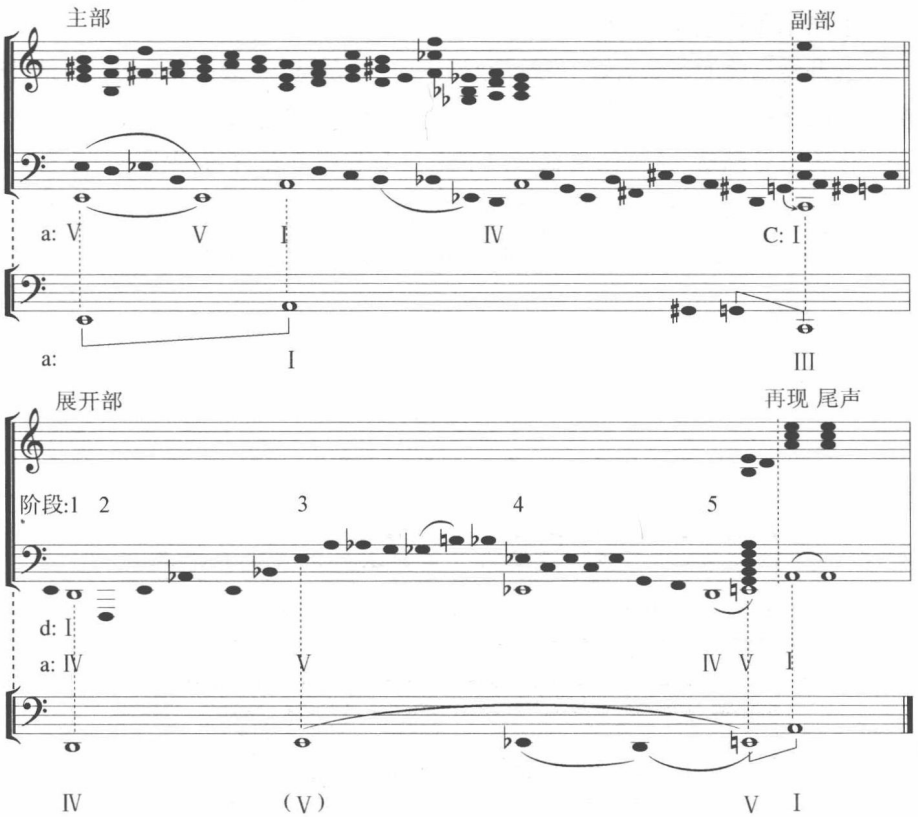
(f)

(c)

尾声将副部(f)的节奏密集化,中声部下行半音阶是材料(c)的扩大,低音是主持续音 A,这三个材料构成了尾声,半音阶因素被强化,成为主要因素。连接部(e)的三连音亦占据重要地位,引子(a)最后再次出现,并在副部(f)因素强有力的节奏中结束全曲。在 Coda 中,引子材料(a),主部材料(b),半音阶材料(c),连接部材料(e),副部材料(f)聚集在一起,成为全曲总结。

在复杂的音响构造背后,支撑着这首奏鸣曲的骨架组织却十分简单、十分传统、十分"功能"化。

例 381:《A 小调第三奏鸣曲》结构骨架



一个最简单的 A 小调终止式,A:(Ⅴ)-Ⅰ-Ⅲ-Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ,构成了这首奏鸣曲最有决定意义的结构布局的基础。

实例分析 (二)

贝多芬:《C 大调奏鸣曲》(Op.53)第一乐章

贝多芬的“黎明”奏鸣曲属于他所有奏鸣曲中除去《B♭ 大调奏鸣曲》(Op. 106)结构最为庞大的。这首奏鸣曲实际上只有两个庞大的快板乐章,夹在两座高山中间的是个短小的“前奏”,意指第二乐章“回旋曲”的前奏。本来贝多芬已写了一首同样庞大的第二乐章(现称“心爱的行板”),或许连贝多芬都自觉三个同等庞大的乐章实在太庞大了,所以用一个奇短的“前奏”取而代之。

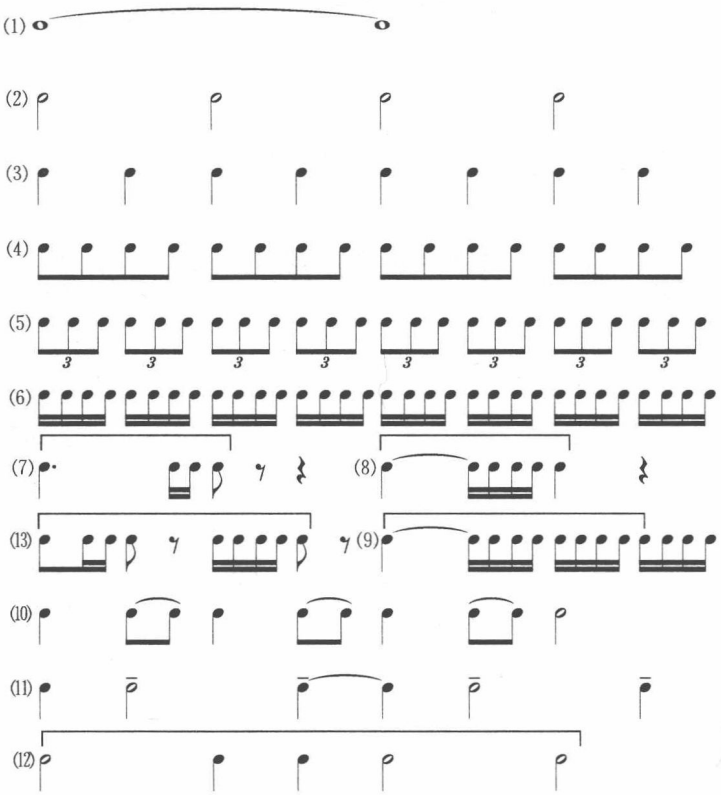
无论如何,第一乐章是十分冗长的。

要使这样一个篇幅长大的乐章行之有趣,不使人产生烦腻感,作曲家在组织上显示了高度的智慧。

这首奏鸣曲的组织方式,可称为“衍生式”的布局。在呈示部中出现的材料变换层次就有十个,这十个步骤可谓步步深入,最终综合为一个有序的整体。

作为节奏网络,这一乐章有如以下十三个节奏层次,它们先按“一分为二”或“一分为三”进行分割(1–6),然后再由此产生某些特定的节奏形态(7–13)。

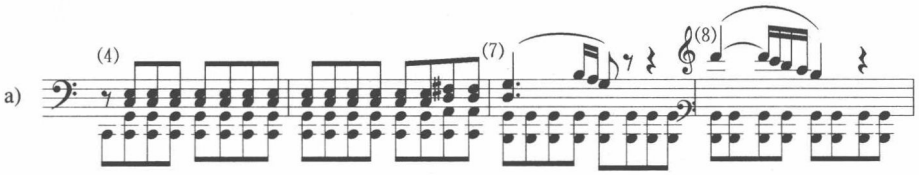
例 382:贝多芬《C 大调奏鸣曲》(Op.53)第一乐章节奏网络



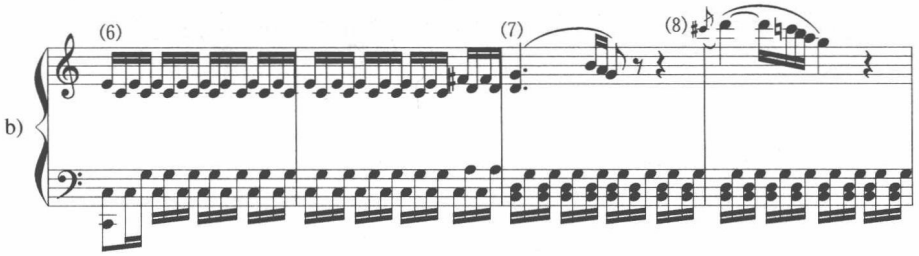
依据这一节奏网络由此产生呈示部所有材料因素的衍生过程：

例 383：

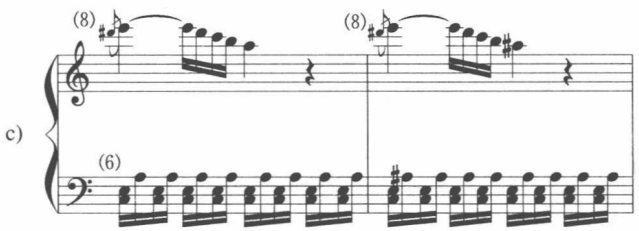
主部第一乐句以八分音符为基础：



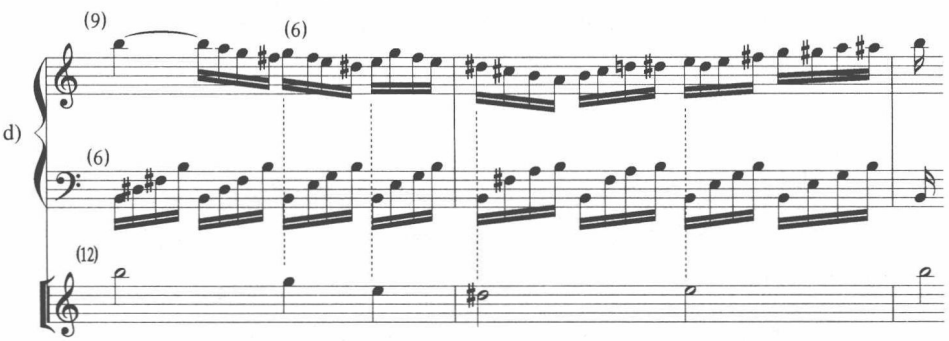
主部第二乐句节奏加密，引入连续十六分音符：



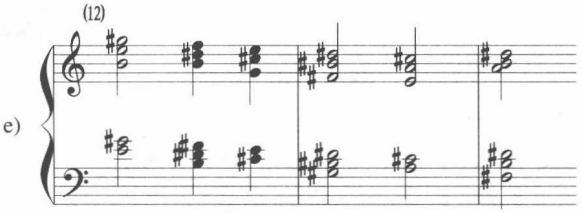
由这小节形态引入连接部：



连接部乐句上连主部、下藏副部之隐含的内架预示着副部主题的出现：



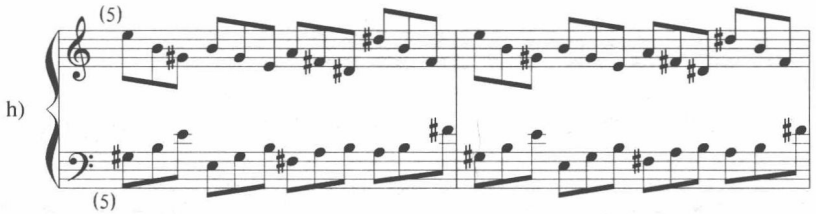
副部第一乐句以圣咏和声方式出现，节奏暗藏在连接部内：



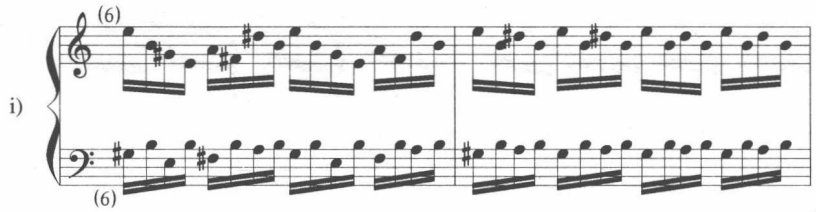
副部第二乐句增加三连音附加装饰声部：

三连音节奏独立出来，成为副部扩充：

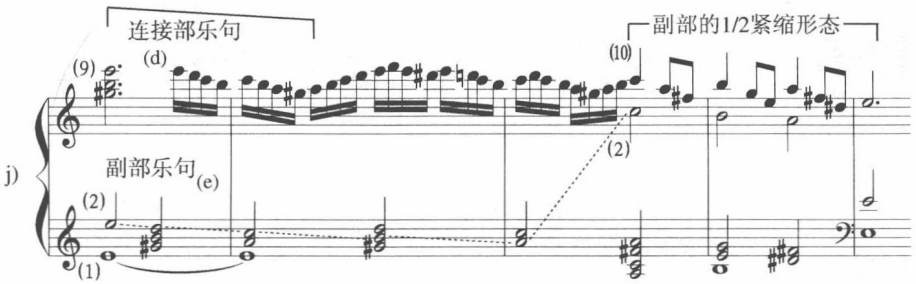
两个层次三连音：



三连音密集为十六分音符，回到主部第二乐句节奏：



小结尾部与连接部结合：



例 383 是个典型的一生二，二生三，三生四……的连环衍生实例。(a)8 分音符和弦重复音经过分解，拆为十六分音符，生成(b)。第 4 小节的材料被独立出来，连续重复两次(c)，引入以同样形态开端，但拉长十六分音符乐句(d)而内中暗藏着副题材料(e)的节奏，于是顺理成章生成(e)。副部第二乐句则在(e)的基础上增加三连音线条，于是出现(f)。(f)中的三连音独立出来，配以切分的二分音符，成为(g)。(g)中的连续三连音成为两个层次同时反向齐奏，这就是(h)。三连音加速，又密集为十六分音符，回到主部第二乐句节奏，于是形成(i)。到了呈示部的小结尾，包括副部主题乐句与连接部乐句在内的五种节奏形态在此综合，成为呈示部总结(j)。十个层次环环相扣，相互滋生，逐个演变，成就了呈示部的构架。

这首奏鸣曲的展开部分四个阶段：

①主部材料(a)；

②展开部核心阶段(Ⅰ)，运用主部材料(例 382 节奏 13)反复模进重复。

调性展开：$g \xrightarrow{(四度循环)} c \rightarrow f \rightarrow c$；

③展开部核心阶段(Ⅱ)，运用副部扩张三连音材料(g+h)，调性展开同样运用四度循环转调：$C_{(7)} \rightarrow F_{(7)} \rightarrow B^{\flat}_{(7)} \rightarrow e^{\flat}$，强化半音进行；

④属持续音，运用主部材料尾部，作为向再现部的准备。

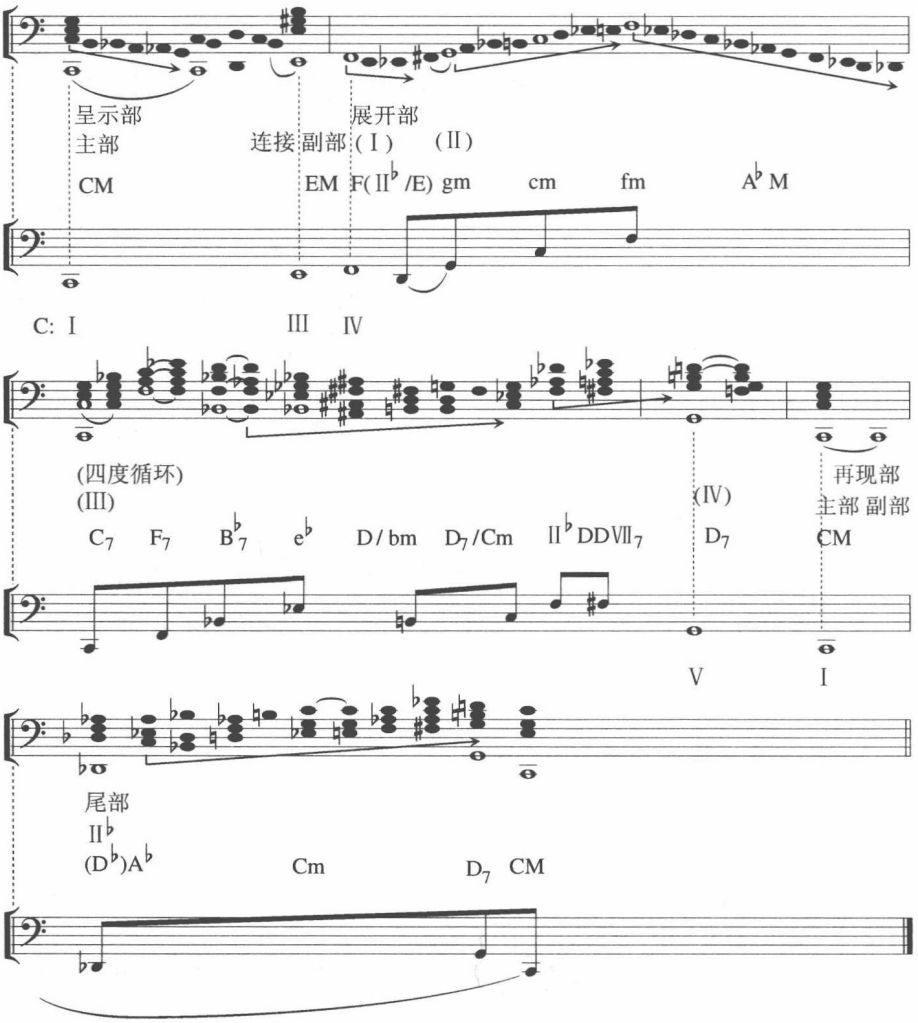
这是个典型的阶段发展型的展开部，每个部分脉络清楚，重点明确，依靠和声、调式的变换不断获取新的色彩。

这首著名的奏鸣曲的骨架构造即总体布局如下：(见 p.452，例 384)

最后浓缩出来的“Ⅰ→Ⅲ→Ⅳ→Ⅴ→Ⅰ”结构布局竟然与普罗柯菲耶夫《A 小调第三奏鸣曲》完全相同。更进一步，上述五个关键支柱音在作品中的位置也相同：Ⅰ(主部)→Ⅲ(副部)→Ⅳ(展开部开端)→Ⅴ(展开部最后阶段

准备引入再现)→Ⅰ(再现部+尾声)。

例 384:



上述两例:普罗柯菲耶夫《A 小调第三奏鸣曲》与贝多芬《C 大调奏鸣曲》(Op.53),经过实例分析,证明基于相同的结构布局框架。

第二节 组 织

音乐作品的组织是具有决定性意义的,作曲家的工作就是进行组织。时间

组织：节奏组织，线条组织，对位组织；空间组织：音高组织，和音组织，音色组织；时空组织：过程组织，形态组织，构造组织。在空间与时间上多维度地、立体化地将声音组织起来。在讨论了奏鸣曲式写作的各个细部和整体布局之后，问题的焦点集中到乐思组织上。

1. 设计

作曲家在设计主要材料（如主题与副题）时总要考虑：

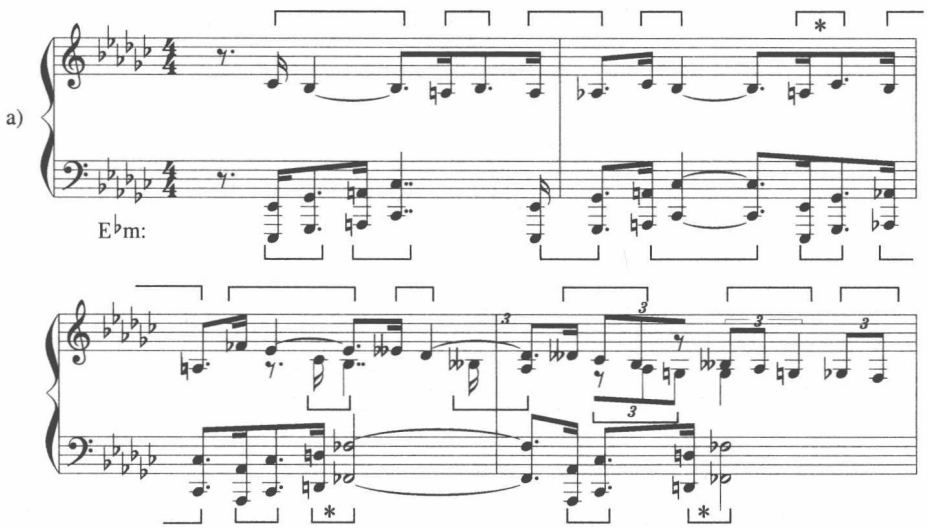
① 主题本身构造的特点，这决定了其基本特性；

② 音程、节奏、和声的特征，使之具有进一步发展的潜力；

③ 材料的集中性。在一个主题材料内，一般会包含两至三个基本的更小的细胞组织，但不能数量太多。

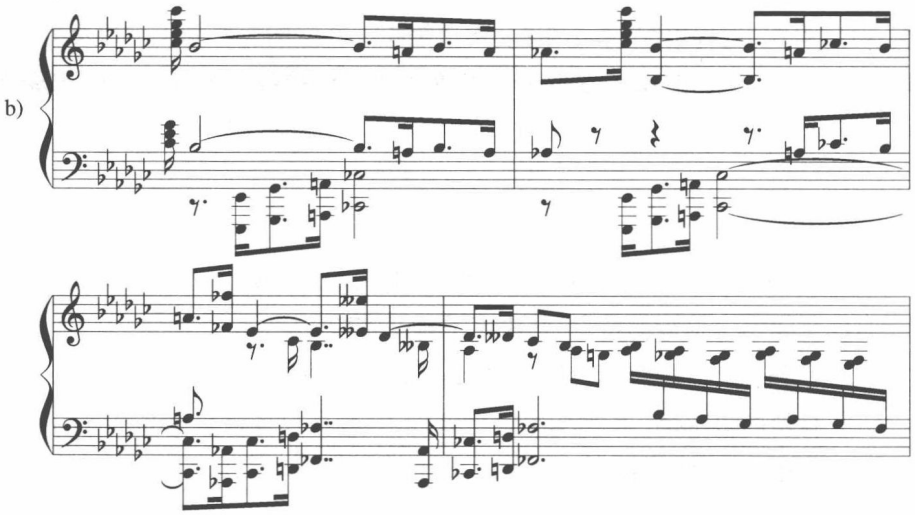
例 385：巴伯《E♭小调奏鸣曲》(Op.26)

a）主部主题



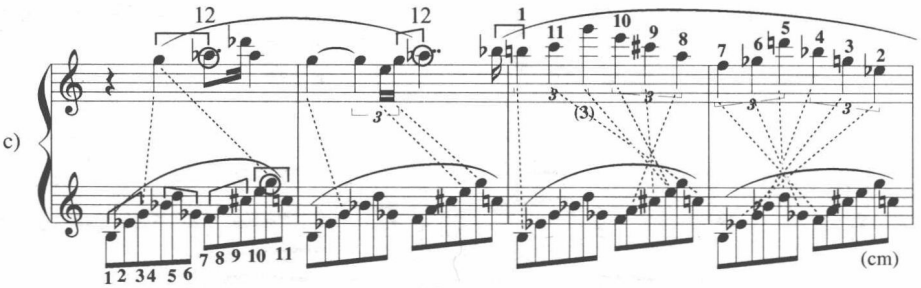
例 385 美国作曲家塞缪·巴伯《E♭小调钢琴奏鸣曲》第一乐章主部主题，其中提供的全部材料为：节奏：附点节奏；音高：小二度（高声部除✱号外全部小二度及由此形成的半音阶）；小三度（低声部除✱号外全部小三度）及减三度（低音✱）。这就是这个主题提供给后文进一步使用的全部基础材料。再现部中这一主题再次出现，除增加了八度重叠外，一切原封不动。

b) 再现



对副部主题的设计，作曲家花了一番脑筋。十二个音级被分为四组，三组增三和弦加一组大三和弦用去十一个音作为固定低音，剩下一个音成为旋律前半句中持续的中心音。乐句结尾处和声 C 大三和弦，旋律音为 E♭，构成小三和弦，是个 C 的复合和弦，为主调 E♭小调和升六级（下中音）调。

c) 副部主题



副题的第 3–4 小节旋律来自背景的逆行。线条前一半（1–2 小节）保持了主部音程材料的小二度与小三度，保持了两个主题之间的统一性。固定低音音型提供了增三和弦与大三和弦音响，旋律后一半（3–4 小节）是低音逆行进行，既保持了旋律与背景的同构又构成音组上的错位。

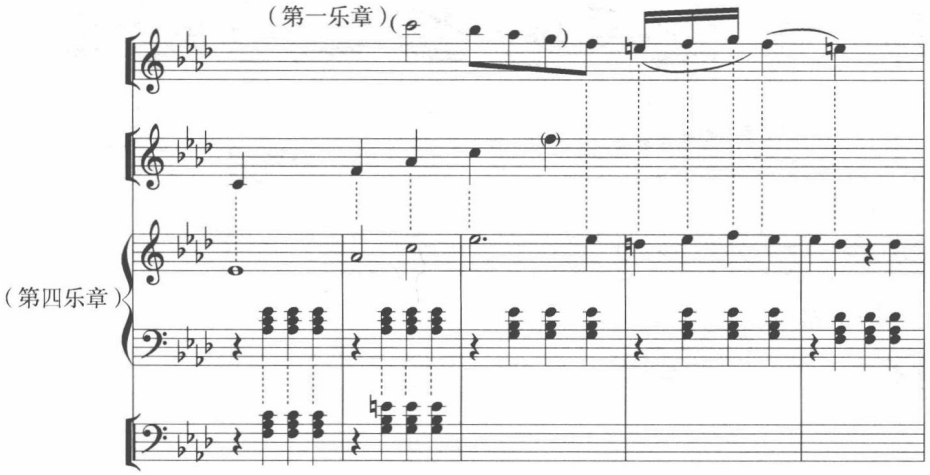
2. 关联

各个主题材料（乐章内及乐章之间）的相互关联也是使音乐组织获得凝聚力的重要关键。由于主题材料往往给人留下深刻印象，它们之间的相互关

系如同一根无形的绳索，将原本不相干或者相去甚远的东西联系在一起。

贝多芬从其《F 小调第一奏鸣曲》开始就注意到各乐章之间材料的关联问题。在第四乐章“终曲”中，展开部出现一个似乎崭新结构段落，但每个材料都来自第一乐章。

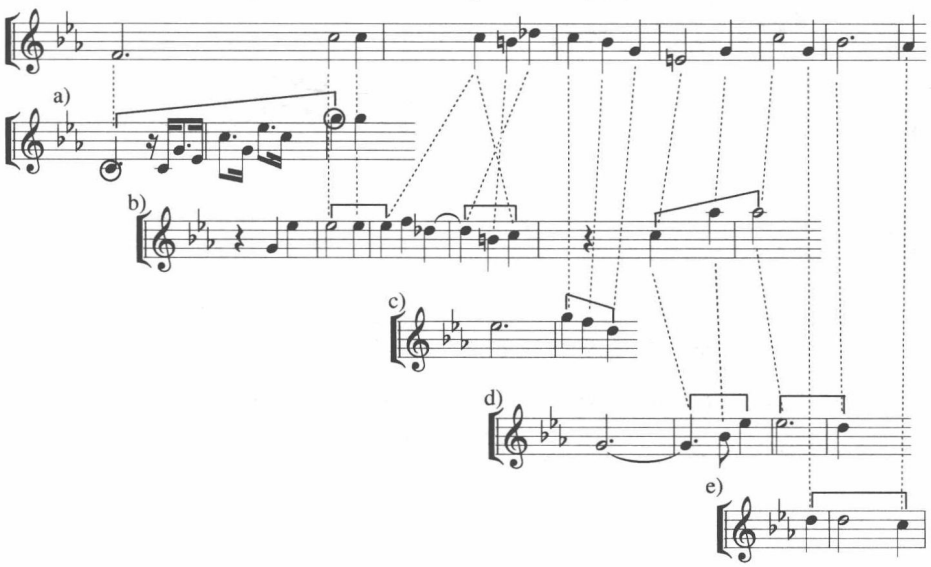
例 386：贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op.2 No.1)第一与第四乐章材料对比



从此，贝多芬经常采取此法组织奏鸣曲的乐章内及乐章间音乐材料的相互关联。

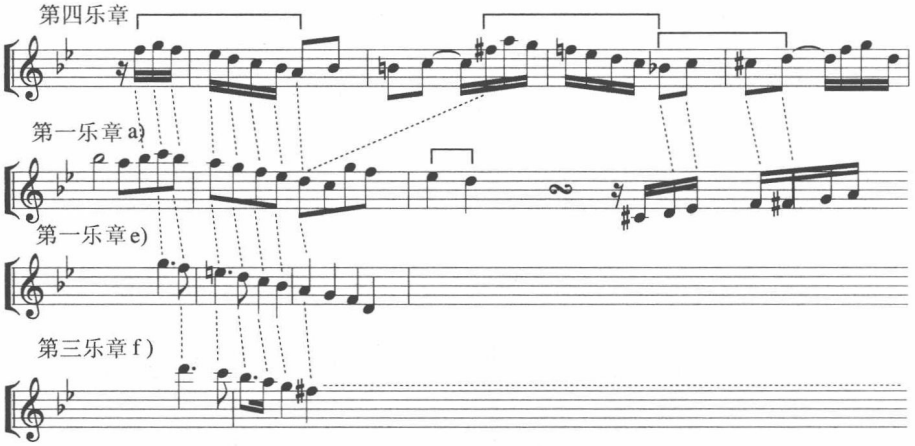
在《C 小调第五奏鸣曲》第一乐章展开部，出现一句似乎前后不着边际的乐句。事实上，这一歌唱性乐句由第一乐章呈示部各部分材料“拼贴”而成。

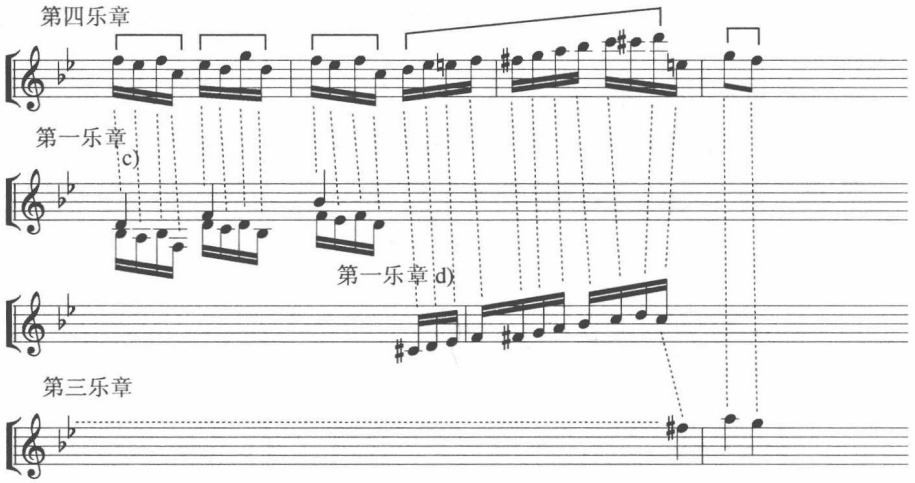
例 387：贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op.10 No.1)第一乐章



这种以“拼贴方式”构成乐句在《B♭大调奏鸣曲》(Op.22)中亦有发生。第四乐章主题由第一乐章乐句碎片拼贴而成。

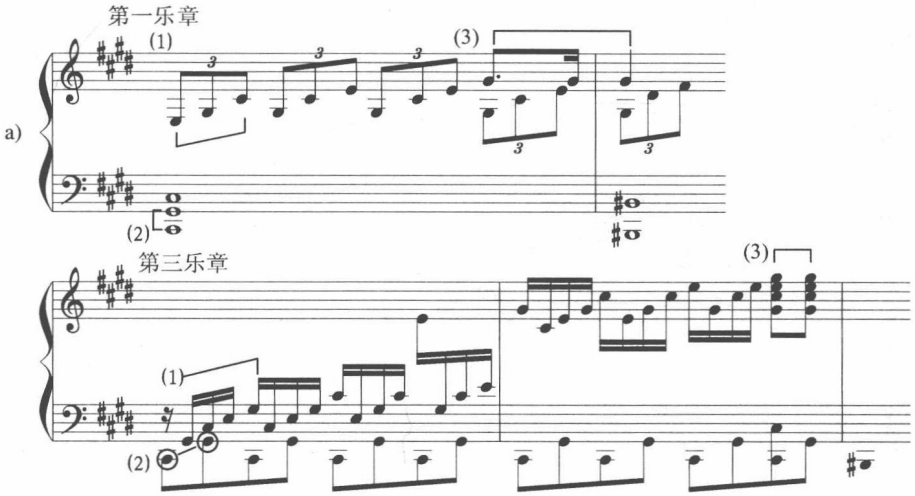
例 388：贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op.22)第四乐章



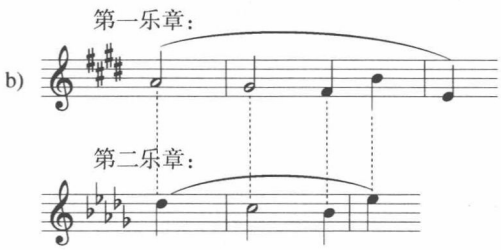


《悲怆》奏鸣曲三个乐章的主题之间的联系是众所周知的，同样情况出现在《C♯小调奏鸣曲》(Op.27 No.2)中。在第一乐章主部主题出现的一小节内，暗示着第三乐章的全部音乐材料：①五度音程，②分解和弦，③重复音。

例 389：贝多芬《C♯小调奏鸣曲》(Op.27 No.2)

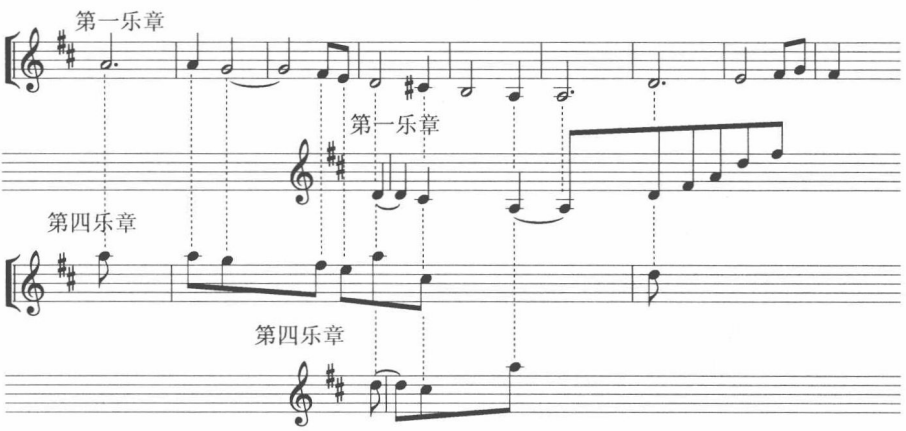


第二乐章主题同样来自第一乐章。



《D 大调奏鸣曲》(Op.28)第一乐章与第四乐章出自同源：

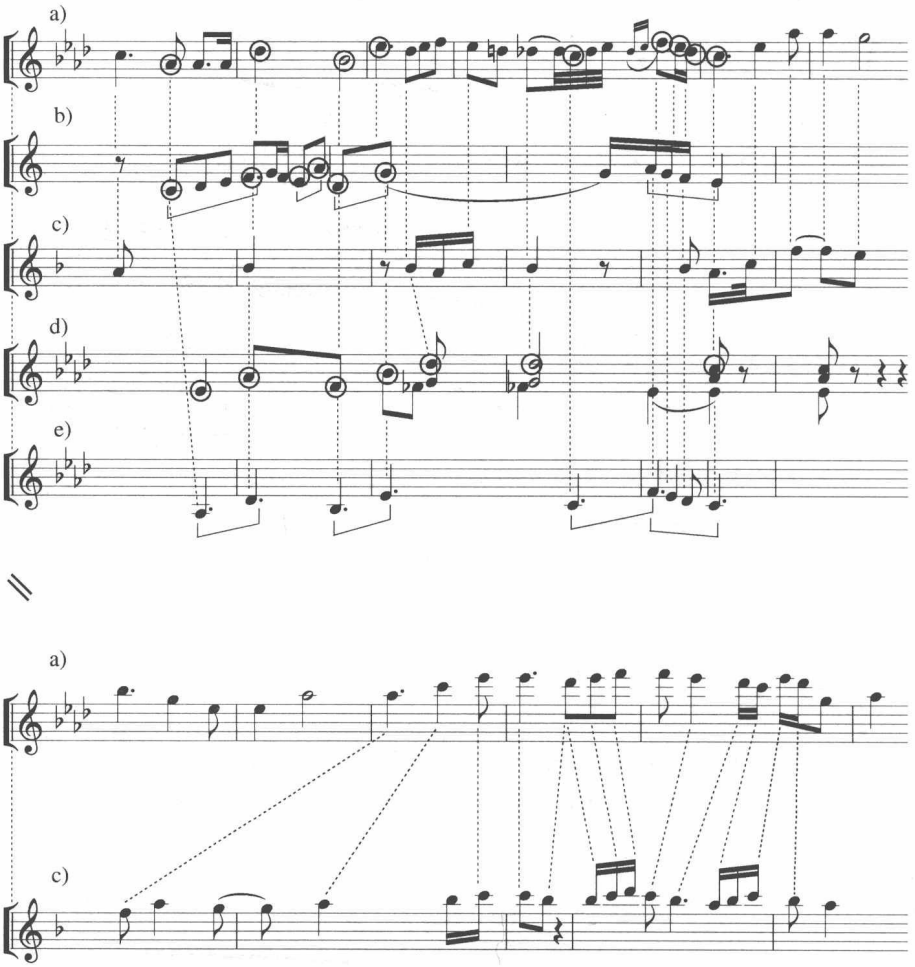
例 390：贝多芬《D 大调奏鸣曲》(Op.28)



主题之间联系不但体现在乐章之内和乐章之间，还进一步体现在不同奏鸣曲作品之间。贝多芬的《E 大调》(Op.109)与《A♭大调》(Op.110)两首作品

的主题材料之间,有着深刻联系。

例 391：贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op.110)自身各乐章与巴赫之比较



a）为《A♭大调奏鸣曲》第一乐章主部主题；

b）为巴赫《平均律键盘曲集》第一册《C 大调赋格》主题；

c）为贝多芬《F 大调奏鸣曲》(Op.10 No.2)第一乐章主题；

d）为《A♭大调奏鸣曲》第一乐章结尾；

e）为《A♭大调奏鸣曲》第四乐章赋格主题。

从以上比较可得出以下判断：

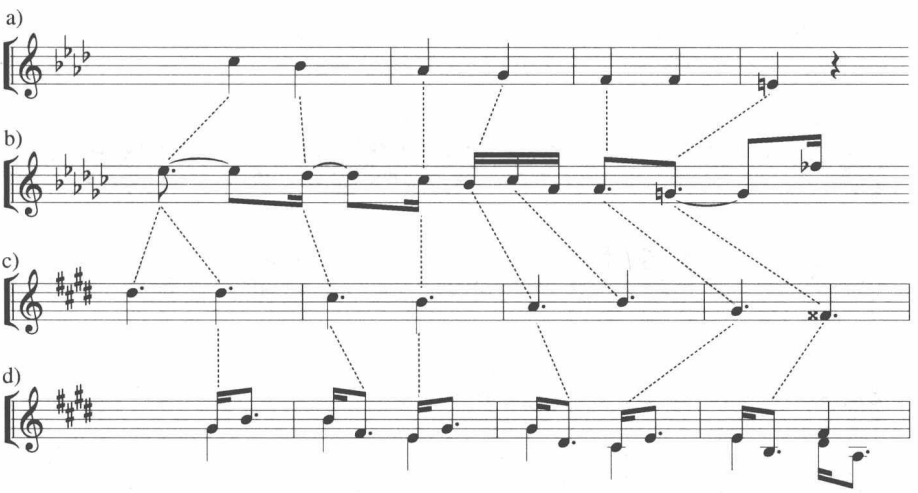
1. 贝多芬写作《A♭大调奏鸣曲》时先作赋格主题，而这一赋格主题之根源乃巴赫《C 大调赋格》主题之省略形式，并将巴赫主题中的四度核心得以凸现。其中第二与第三组四度交换位置。

2. 贝多芬《A♭大调奏鸣曲》的核心为赋格主题，而主题的核心是上四度，似乎是人类对上帝的仰视、崇敬、祈求。第一乐章的结尾与开端都为赋格的出现作准备与暗示。

3. 贝多芬对这一主题情有独钟，早在 1798 年左右即已孕育心中，前后长达二十年左右，一生共三次运用(另一次在《E♭大调小提琴奏鸣曲》第三乐章)，分别处于创作的早期、鼎盛期与晚期，可谓陪伴贝多芬一生。

在《A♭大调奏鸣曲》中，另一个与之相对比的阴性(小调)主题则与《E 大调奏鸣曲》(Op.109)密切相连：

例 392：贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op.110)与《E 大调奏鸣曲》(Op.109)之比较



a) 为《A♭大调奏鸣曲》第二乐章开端；

b) 为《A♭大调奏鸣曲》第三乐章咏叹调旋律；

c) 为《E 大调奏鸣曲》(Op.109)第一乐章展开部乐句；

d) 为《E 大调奏鸣曲》(Op.109)第一乐章主部主题开端。

例 391 由大调上行四度为核心构成，呈阳性；例 392 则以下行二度的和声小调音阶骨架构成，呈阴性。这一主题较悲伤哀怨，看来在贝多芬晚年萦

绕他心中多时。

3. 贯通

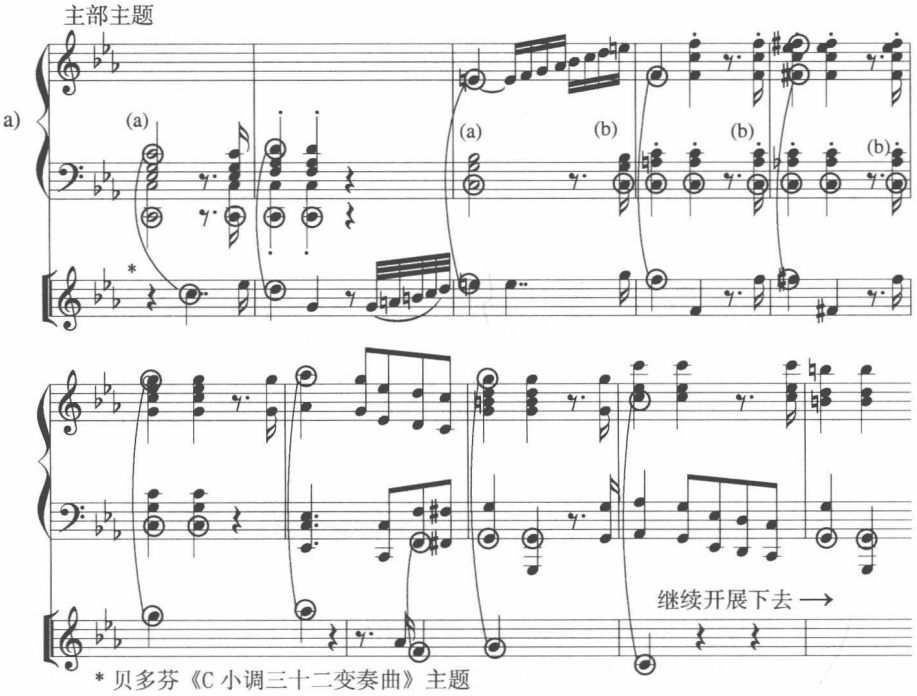
各主题之间的联系如同几根不同的支干从同一个树根上生长出来，然后各自吐叶开花(展开)。有些重要因素并不一定以音乐主题形式出现，它可能只是一个细胞，一种要素，但贯穿在整个作品中的每一个细部，以极强的渗透性贯通全曲，成为整首乐曲中最重要的核心。

例如重复音，这一最简单的细胞组织形式，曾经是无数作品贯通全曲的核心要素。在各个历史时期均有所见。在此，举舒伯特《C 小调奏鸣曲》(D.958)为例，看看重复音这一核心细胞是如何贯通全曲的。

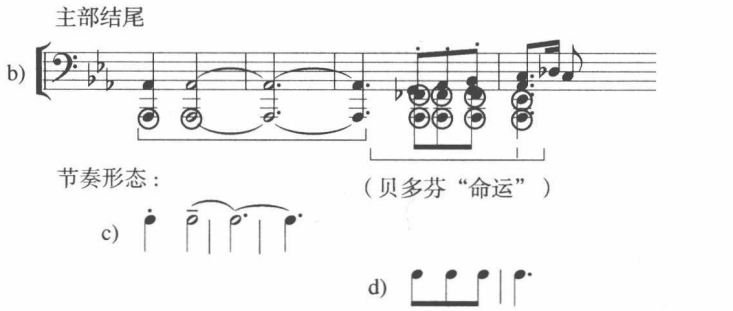
重复音因为音高不变，它的作用往往通过不同节奏形态体现。只有不同节奏形态才能体现出重复音的价值和质量。

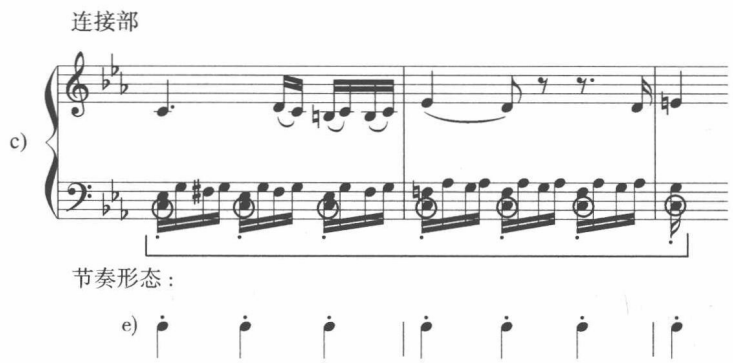
实例分析

例 393：舒伯特《C 小调奏鸣曲》(D.958)第一乐章

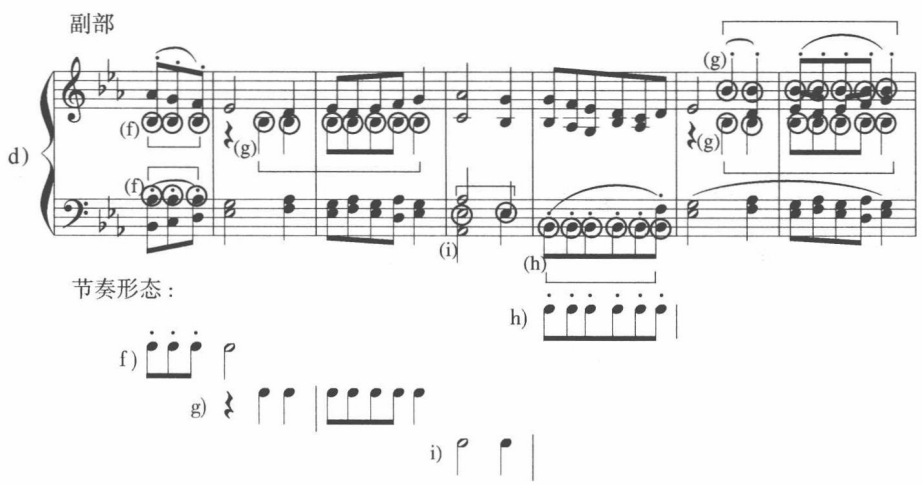


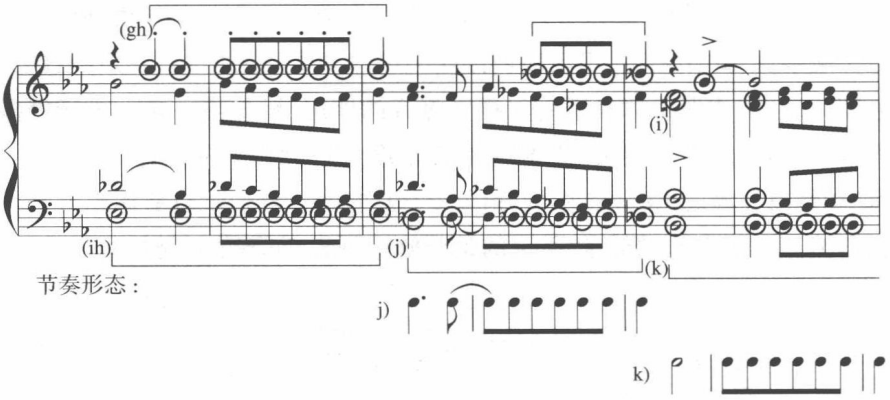
a)主部主题源于贝多芬《C 小调三十二变奏曲》。舒伯特一生创作受贝多芬影响极大,此作尤甚。不仅在调性(C 小调)、性格(英雄性)、和声(主题和声骨架)、旋律(主题旋律骨干),包括重复音的使用,皆如出一辙。关于贝多芬在《C 小调三十二变奏曲》中对重复音处理,参见“变奏曲写作”中第十九章“结构性变奏曲”的第 4 点实例分析(p.342–360)。舒伯特自有他本人的了不起创造。上述主题,舒伯特采取的是开放性写法,而不是封闭性的结束。



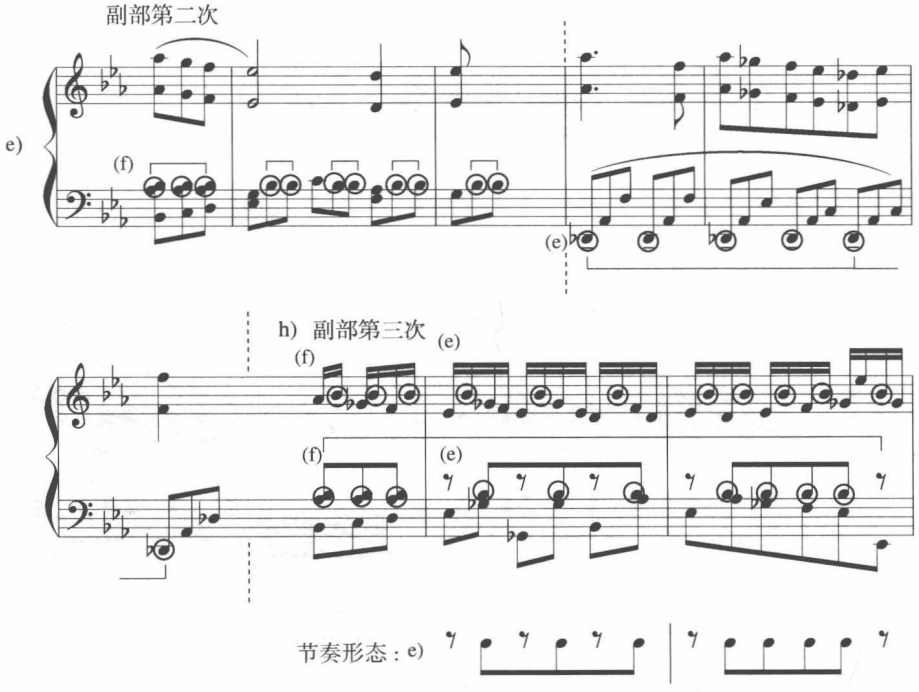


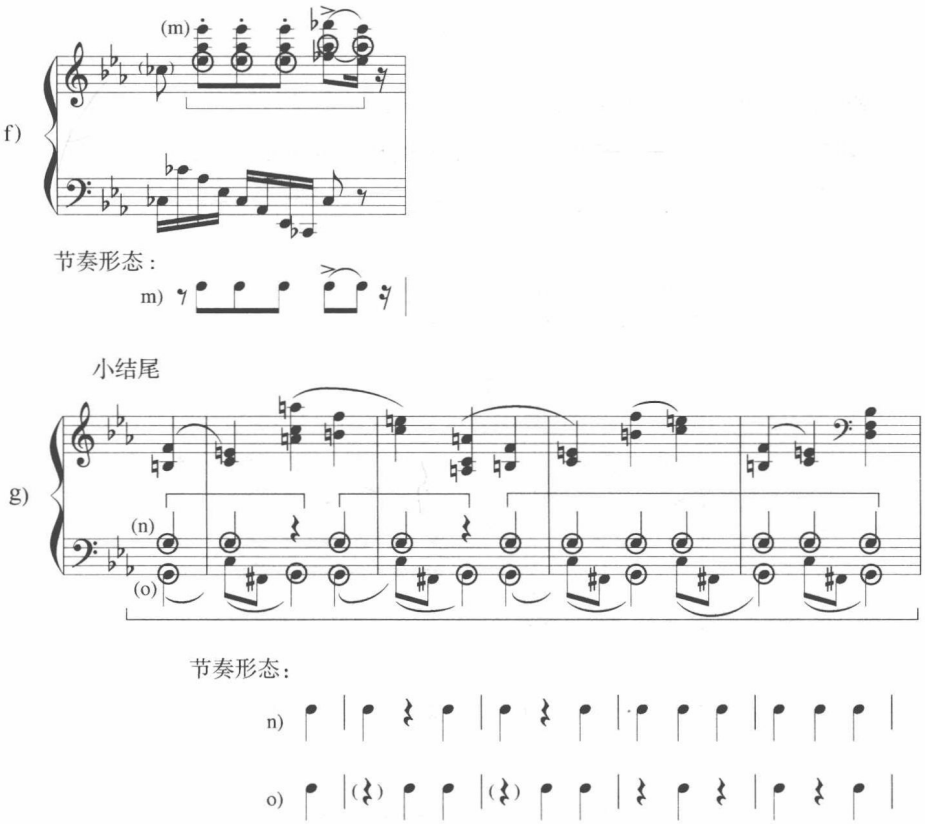
连接部中的重复音以低音节奏拍点方式持续。





副部是重复音形态出现最密集、变化最多、贯穿性最显著的段落。上例列举的 11 小节中，共出现不同重复音节奏形态五类十三组。重复音出现的声部层次也极富变化，经常在低、中、高声部转换，如交响乐中声部层次音色层次相互转换一般。





同样运用核心细胞材料贯穿全曲，贝多芬可能在一首交响曲中五百多次出现同一个材料而不加变化，如《C 小调第五交响曲》那样，但舒伯特却让同一个简单材料——重复音用不同面目出现，随时发生变化。在一个 3/4 拍节奏窄小框架内，他使重复音节奏形态由疏而密，共十六种之多！（见 p.464，例 394）

当重复音成为音乐主题时，它又可能根据衍生法展开更强大的生命力。

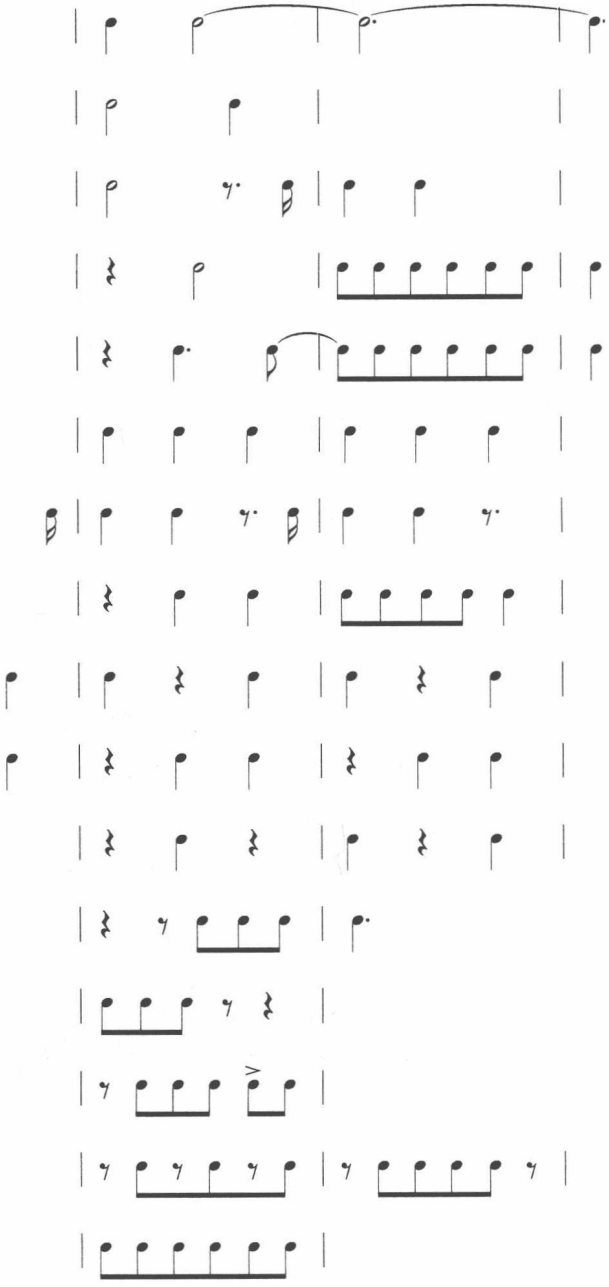
4. 衍展

“贯通法”将一核心材料作各种节奏或音高变体，使之贯穿全曲始终作为音乐组织的中心。“衍展法”则是由简明的核心材料出发，一生二、二生三，三生万物，衍生发展出新的组织材料来。

实例分析

舒伯特：《C 大调幻想曲“流浪者”》(Op.15)

例 394：舒伯特《C 小调奏鸣曲》(D.958)第一乐章，重复音的节奏形态



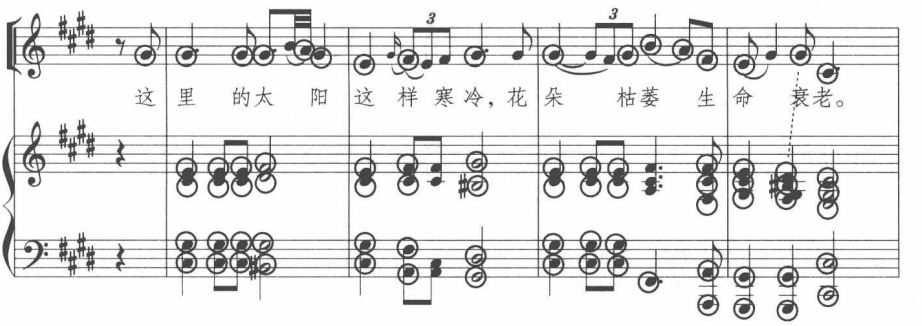
实例分析

舒伯特：《C 大调幻想曲“流浪者”》(Op.15)

这是一个运用最简单的主题创作最丰富的内容、最庞大的篇幅、最繁复的结构的伟大典范。该曲全长 719 小节，演出时间超过半小时，是单乐章奏鸣套曲形式。这样一部巨制又是如何构架起来的呢？

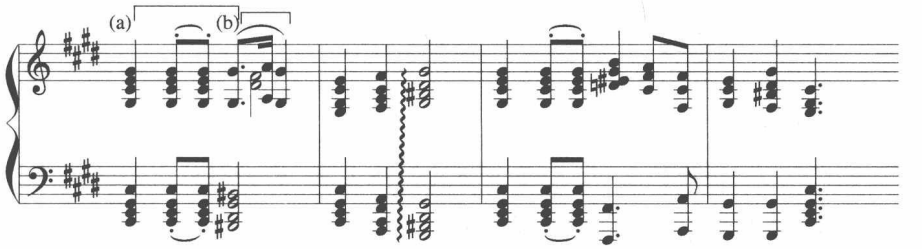
舒伯特本人作过一首《流浪者之歌》的独唱曲。这首歌曲很长，慢速(Lento)，4/4 拍，共 72 小节。舒伯特先从这首歌曲中撷取了 4 小节(并非歌曲开端，而是第 23–26 小节)：

例 395：舒伯特《流浪者之歌》第 23–26 小节



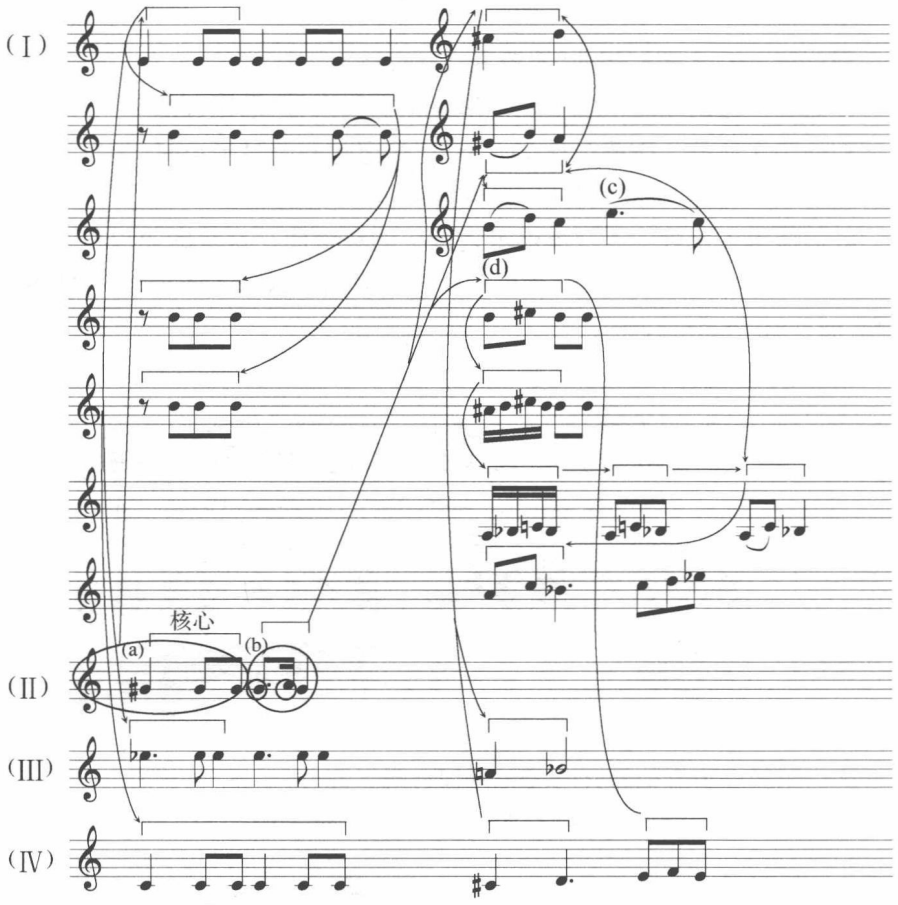
这一乐句成为舒伯特《C 大调幻想曲》第二部分(乐章)的核心：

例 396：舒伯特《C 大调幻想曲“流浪者”》柔板主题



运用自己歌曲素材写作器乐曲在舒伯特的创作生涯多次实行。著名的有钢琴弦乐五重奏《鳟鱼》与弦乐四重奏〈死神与少女》。但这首《流浪者幻想曲》的做法却非同一般。舒伯特并没有现成地利用这段歌曲，而是进一步从例 395 的歌曲中提炼出一个更简炼的重复音主题，并以此为开端，一步一步地变异，衍变出整首幻想曲四个部分(乐章)的所有主题来。这一乐句中被分离出：a)重复音，b)小二度两个核心，由这两个核心化开去，不断衍生出一系列新的音乐细胞组织：

例 397：《流浪者幻想曲》材料衍生过程



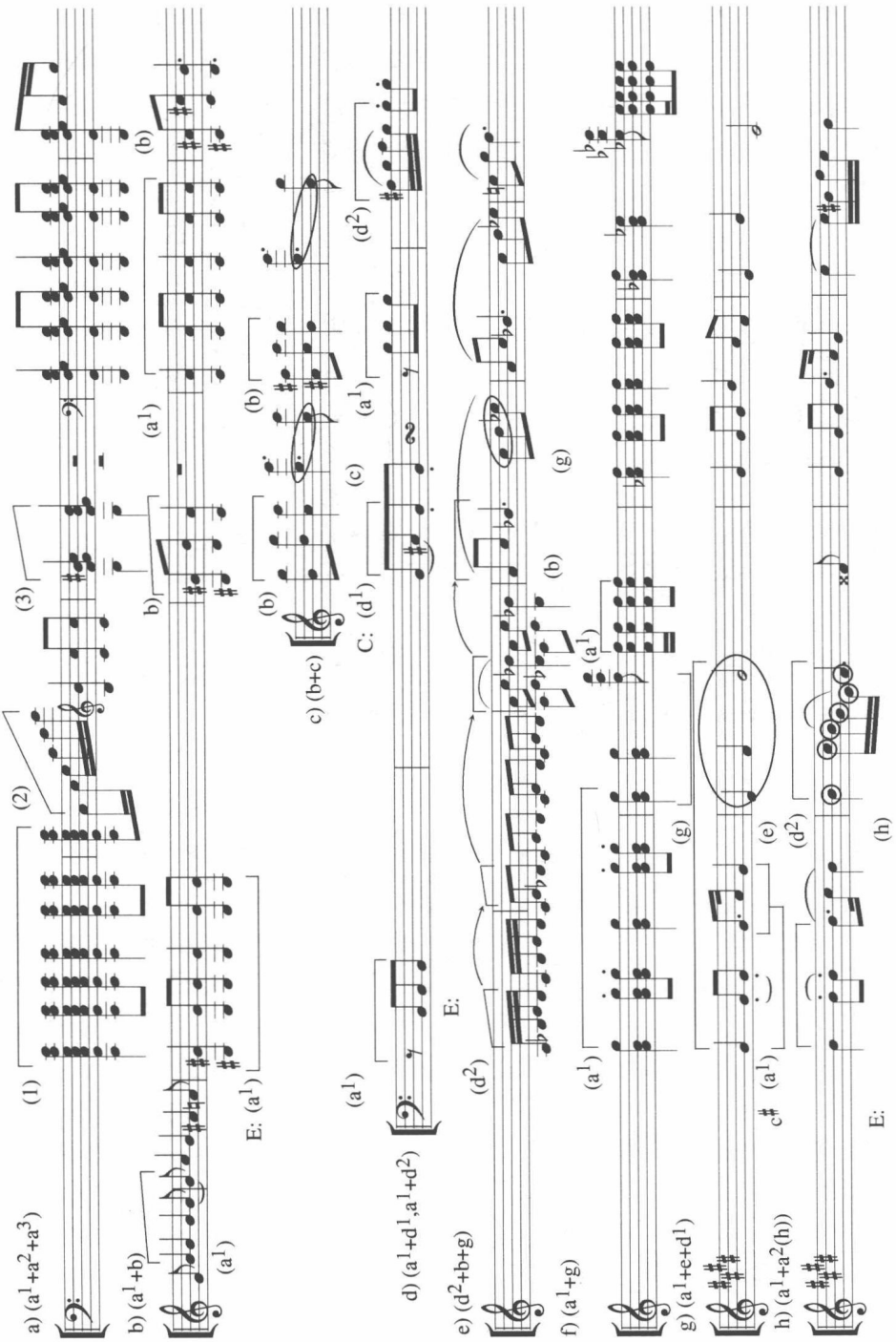
全曲四个部分(乐章)中，所有材料由同一核心出发，以极其巧妙的方式进行衍生与重组。

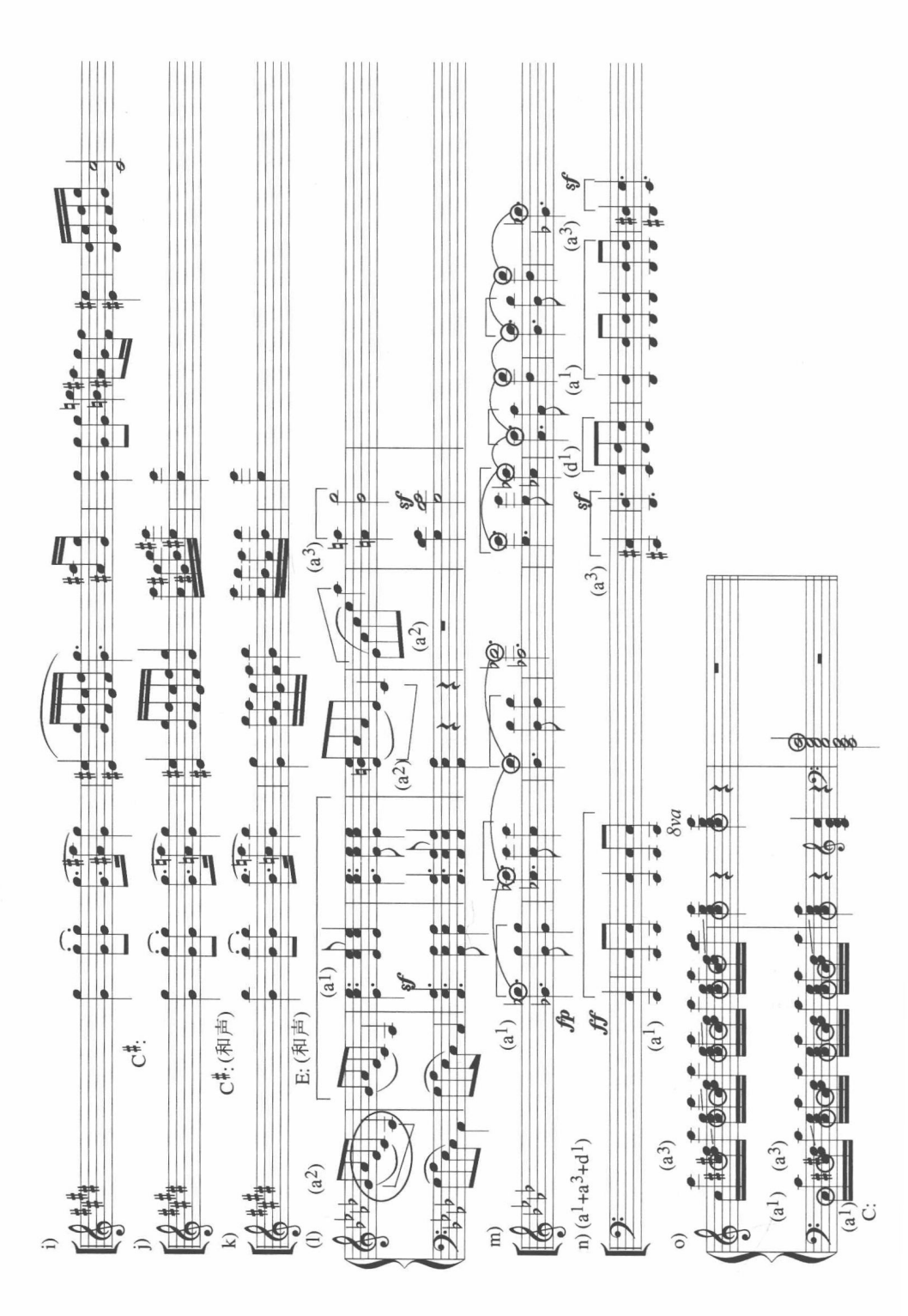
第一部分(快板乐章)采用奏鸣曲式构造方式，但整部作品亦采用大奏鸣曲形式，是大里套小的双重奏鸣曲格式。

主题 a)相当主部主题，有重复音、分解和弦及半音进行三个材料。

b)相当于连接部，重复音改变为切分，半音改变为双助音，由双助音引申出四分附点新材料 c)，在 b)的低声部出现声部补充性质的重复音，将助音及双助音融化在内，又衍生出新的组织形态 d)，随后由 d)不断变速，引出副部主题 e)。这一由 b)(双助音)引发的副部主题与歌曲中第二小节音阶进行的紧缩形式相连接，构成新的旋律线条。这一阶段是材料衍生方式最为丰富的，变化也最为巧妙。

例 398：《流浪者幻想曲》主题嬗变过程




i)
C♯:
j)
k)
C♯: (和声)
(l)
E: (和声)
(a1)
(a2)
(a3)
sf
m)
fp
n) (a1+a3+d1)
ff
(d1)
o)
8va
C:

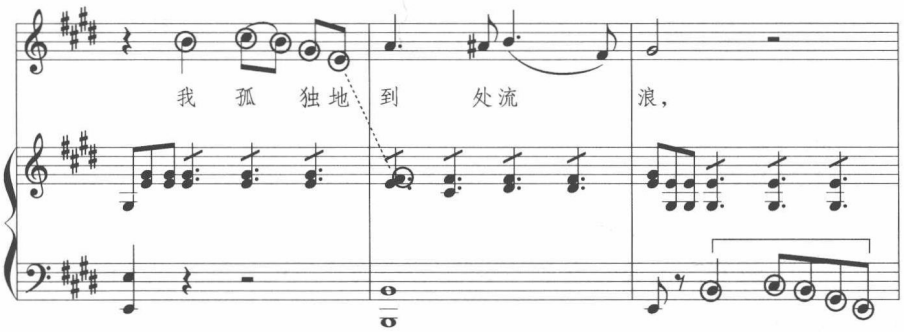
f)相当于展开段落。重复音节奏有多种变化。

第二部分(乐章)“柔板”以歌曲核心音调为基本形式,主要产生调性变化与对比,在不同调上,色彩引起旋法的改变。

g)是 $C^{\#}$小调,阴暗深沉,织体为柱式和声。这一乐句是整首作品的中心和出发点。之前之后的所有材料均由这一乐句发出,因此,在全曲中占有特殊重要位置。

h)是核心音调的大调形式,在 $C^{\#}$小调的同调号大调 E 大调上。因处在大调,色调转为明亮而柔和,因而出现新的材料(h),这一材料节奏来自(d^2),音调来自歌曲中第 58 小节,节奏加快一倍,由八分音符改变为十六分音符:

例 399:《流浪者之歌》第 58 小节



i)和 j)分别出现在 $C^{\#}$小调的同主音大调与和声大调上。运用同主音小调与大调的对比是舒伯特最常用的手法之一。它突出心境中阴暗与光明、绝望与希望、悲恸与幻想、压抑与期待的冲突与对比。

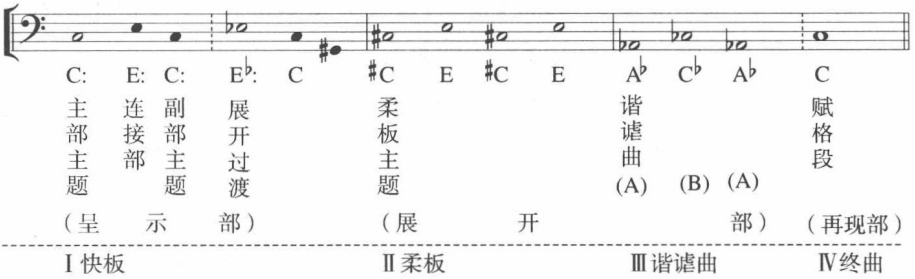
k)回到 E 和声大调,与 j)的 $C^{\#}$和声大调相呼应。

第三部分(乐章)相当于谐谑曲。在 e)中,第一乐章的三个材料被重新组织,分解和弦被倒置,重复音成为三拍小附点节奏,小二度依旧保留,是同一材料的重组。

m)是“谐谑曲”的中部。重复音的快速三拍附点节奏被保留,但以更长时值节奏连接成旋律线条。

第四部分(乐章)相当于“终曲”,是个赋格段。其赋格主题 n)完全来自第一乐章核心主题,是 a^1(重复音)a^3(半音与助音)d^1 三个基本材料的结合,也是全曲的总结。从整首乐曲发展过程看,这首乐曲既可看作四个乐章的奏鸣套曲,又可看作单乐章的奏鸣曲。

例 400：《C 大调幻想曲“流浪者”》组织结构



以上调性关系几乎全部呈三度关系(同时还有同主音大小调的交替与转换)，与古典主义时期盛行的五度关系大相径庭。

此曲所表现出的结构原则：

1. 单核心展开贯穿；

2. 奏鸣曲式原则；

3. 奏鸣套曲形态。

以上三者结合为一体，是一大发明创造。过去人们常把这一创造归于李斯特，其实李斯特完全学习舒伯特。李斯特十分喜爱与推崇舒伯特的《“流浪者”幻想曲》，并将之改编为钢琴与乐队(协奏曲形式)，足见其重视程度。李斯特本人创作的《B 小调奏鸣曲》结构框架与《“流浪者”幻想曲》如出一辙，连“快板-柔板-谐谑曲-赋格段”构成亦大同小异。他的《E♭大调第一钢琴协奏曲》亦如此。可以说，没有舒伯特的《C 大调幻想曲“流浪者”》就(很可能)没有李斯特的“交响诗”形式。这一组织原则(单核心、单乐章、奏鸣曲、奏鸣套曲之合一)的确立应当归功于舒伯特的天才创造力。

舒伯特这首杰作在曲式组织上的贡献自然不言而喻，但更重要的还在于他处理材料的方式。从一个简单而细微的核心组织(犹如一个细胞，甚至一个基因)出发，a 生 b，b 生 c，c 生 d……，如此演化，组成一整个有机体的链条，这颇有“道生一，一生二，二生三，三生万物”的意味。这种材料的“细胞变异”方式应当是我们学习的要点。

衍展法是大型音乐作品发展的有效手段。它超越了一般意义上的重复、分裂、倒置、逆行、扩大、紧缩等等发展手法，而着眼于音乐材料的连锁的链式发展上。这是一种相当高级的有机发展手段，能从一颗种子长出枝叶繁茂的参天大树，能从一个基因演化出既相联系又有区别的不同物种，从一粒胚胎生长成有血有肉有魂有灵的生命体。

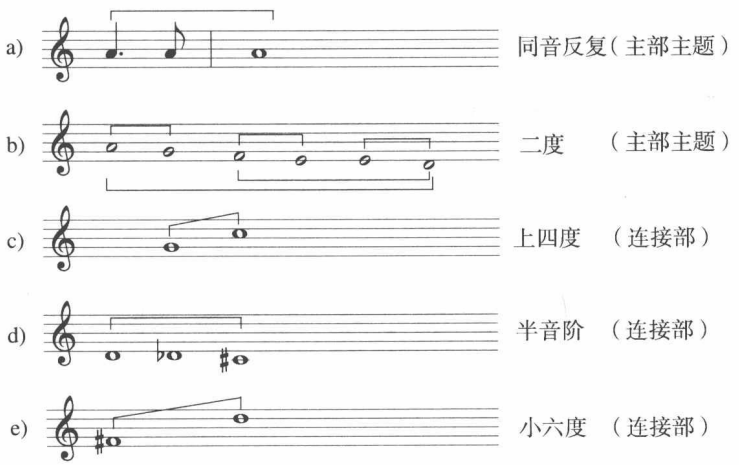
巧妙的衍展是智慧的体现。它既能使作品保持内在的统一与集中，又能避免形式的僵硬与落俗。

5. 扩散

与集中型的贯通组织方法相反，有的作曲家喜爱使用多材料的扩散型组织。

所谓扩散型，是将为数较多的基本材料呈散发状地扩展到音乐作品的各部分去。前例舒伯特《C 大调幻想曲“流浪者”》也有许多不同主题材料，但它们毫不例外由一句“流浪者之歌”的旋律衍生而成，互相构成“连环套”却出自同源。而舒曼的另一首同类型“幻想曲”——《C 大调幻想曲》(Op.17)，这首作品也长达三十余分钟，但三个乐章之间由各不相同的材料组织。仅仅第一乐章就有五个对音乐发展起重要作用的核心材料：

例 401：舒曼《C 大调幻想曲》第一乐章核心材料

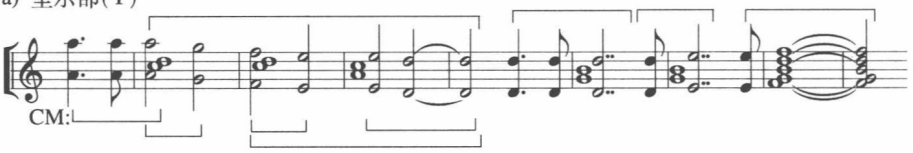


五个材料中起作用最大的是二度音程，其次是重复音和上四度，半音阶与小六度在某些段落中起显著作用。

主部主题即由二度与重复音两个材料构成。在六种主部主题变形中，只有第三次转到 E♭大调，是 C 大调的同主音小调(C 小调)的同调号大调(三个降号)，又是 C 大调的上中音(降三级)调。其余五次都在 C 大调，但每次都有细部的微型变化，如休止符、附点的时值、颤音、连线等等的细节差别，可称为“微型变奏”。主题第一次以扩大方式出现，其余五次均为二分之一的紧缩形态。

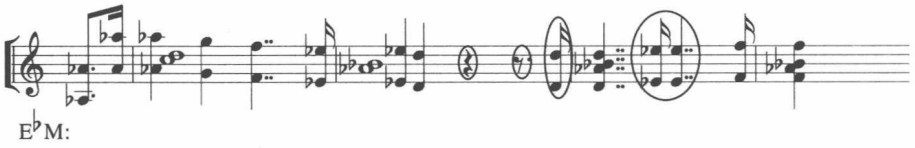
例 402：舒曼《C 大调幻想曲》第一乐章主部主题比较

a) 呈示部(Ⅰ)

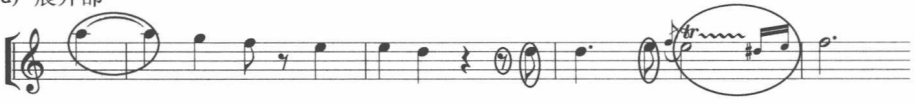


b) 呈示部(Ⅱ)

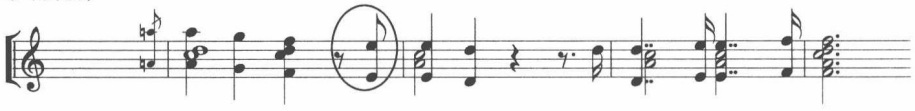
c) 呈示部(Ⅲ)



d) 展开部



e) 再现部



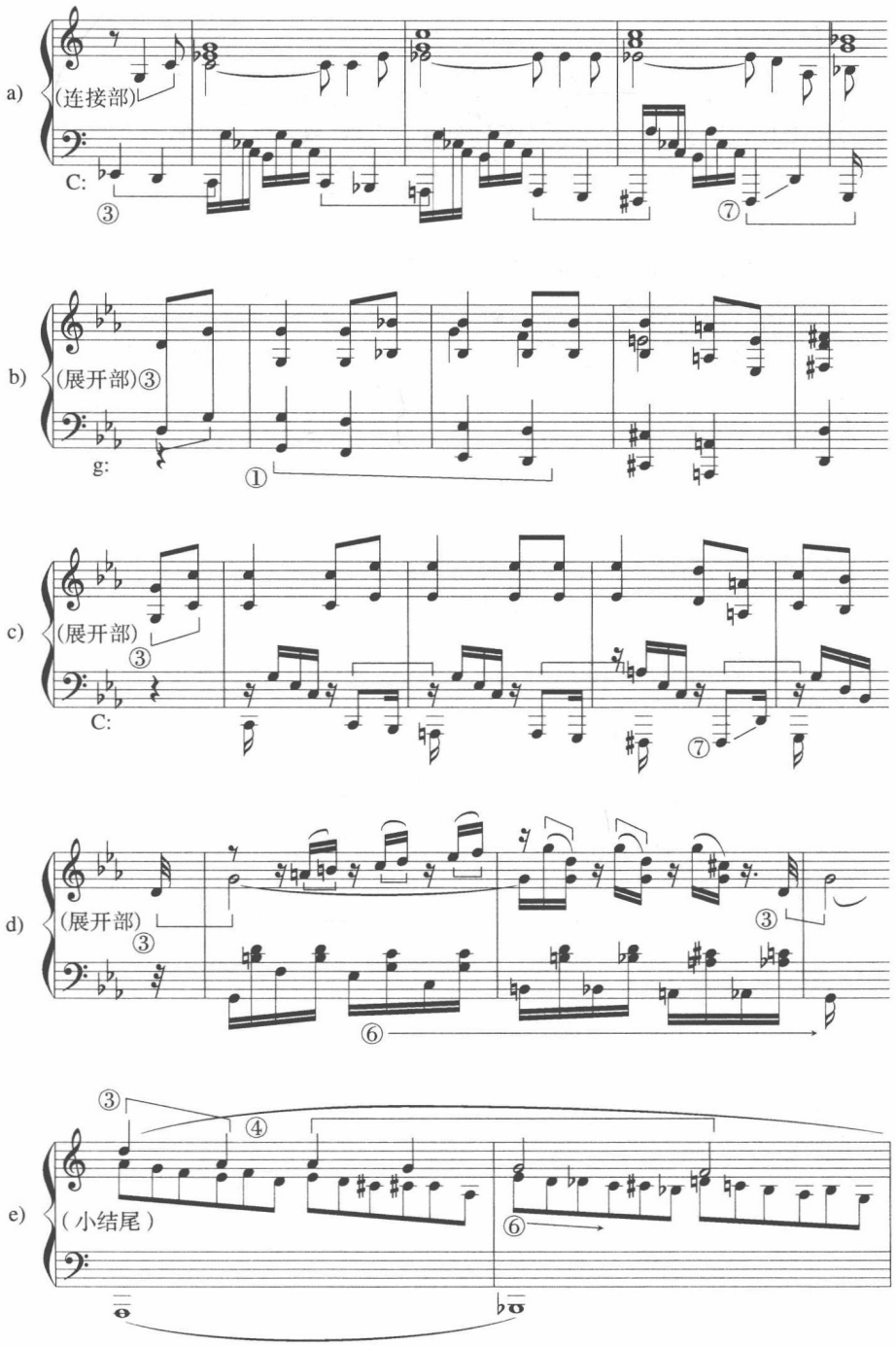
f) 尾声

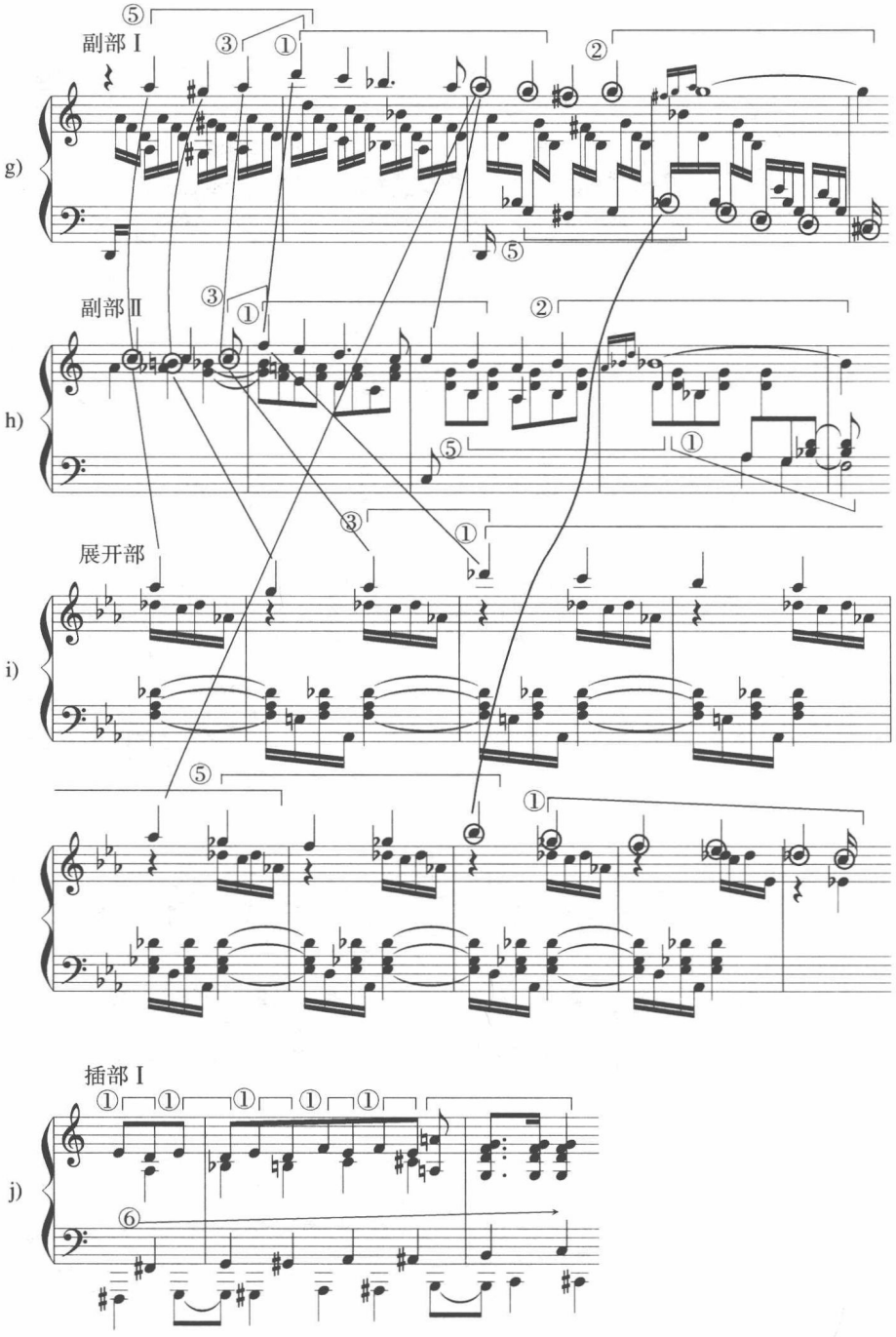
连接部中引出上四度因素，并广泛引用于展开部与再现部中。

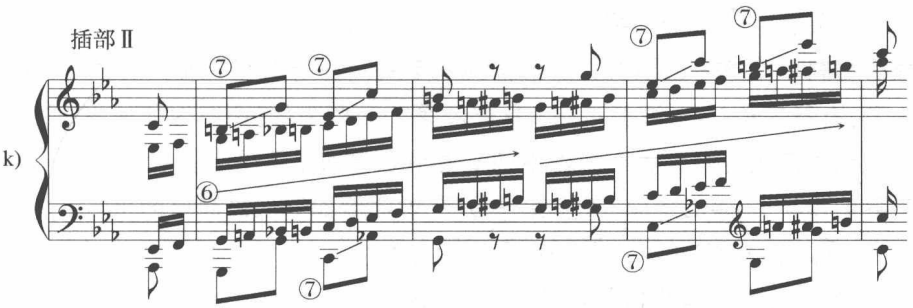
副部综合了主部与连接部材料，并在展开部中再次以不同织体方式出现。

另有两个独立的插部均以二度及半音阶、小六度为材料进行组织。

例 403：舒曼《C 大调幻想曲》连接部、副部、结束部及插部材料比较




副部 I
g)
副部 II
h)
展开部
i)
插部 I
j)



例 403 中 abc 为连接部材料，分别出现在呈示部(a)、展开部(b)和再现部(c)。c)以紧缩方式再现，比主部缩小二分之一。展开部(b)的低音融入主部材料。d)出现在展开部，结合了连接部的四度与主部的二度，低音汇入小结尾的半音阶，是各个主题的重组结合。

e)为结束部材料，综合了连接部的四度(反向)，主部的二度，增加半音进行。

f)位处呈示部与展开部连接处，以主部的同度、副部的四度与连接部的六度合成。

g)是呈示部第一副部，出现在 D 小调。h)为第二副部，出现在 F 大调。两个副部旋律及对主旋律的八度重叠完全相同。仅仅小调副题的背景(十六分音符)比大调副题背景(八分音符)快一倍。i)在展开部接近再现部处出现，将副部中两个对位声部合成一个线条。

在这首乐曲中，还有两个与以上所有部分毫不相干的插部。当然，在音程上它们仍有关联；j)运用主部的二度与连接部的半音阶；k)以半音阶与小六度为主要音程。

在舒曼《C 大调幻想曲》中，不像舒伯特只有两个核心材料，它有着五个基础音程，六个不同主题，是种扩散型的组织方式。这是一种比较松散的浪漫型思维方式。

6. 聚变

这里的“聚”“变”二字，乃“聚合型变化”之简称。

聚变法体现两层意义：首先，将材料高度凝聚，提炼成贯通全曲的核心材料。其次，围绕这一核心材料，其余层次的材料不断发生新的变化。既“聚”又“变”，构成问题相互矛盾的两个侧面。

实例分析（一）

舒伯特：《A 大调奏鸣曲》(D.959)第一乐章

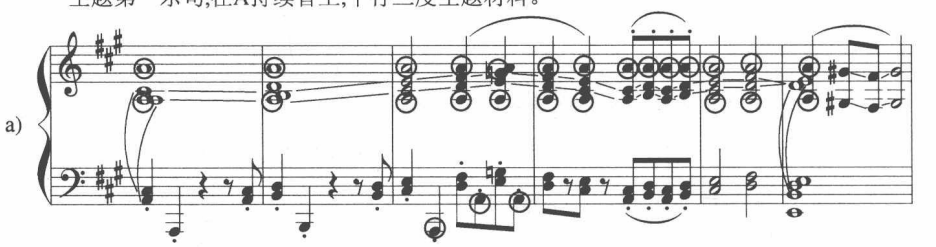
重复音大约是舒伯特的一个“基因”，是他最不可忘怀、最爱使用的一个核心材料。本章中已举有关舒伯特的两个实例都与重复音有关：1.在“贯通”一节，有舒伯特《C 小调奏鸣曲》(D.958)第一乐章为例，说明他如何将重复音在三拍子范围内组合成十六种不同节奏形态贯通全曲的。2.在“衍展”一节，举舒伯特《C 大调幻想曲“流浪者”》为例，说明他如何从最简单的重复音主题出发，通过链式衍展，产生各乐章主题形态的。

本节内，我们首先以舒伯特《A 大调奏鸣曲》(D.959)为例，说明如何将重复音作为聚合因素，其他运动层次作为变异因素，推动音乐积极发展获取生动活力的。

开宗明义，主部主题是“埋藏”在重复音 A 中间的双重平行三度的主题材料。

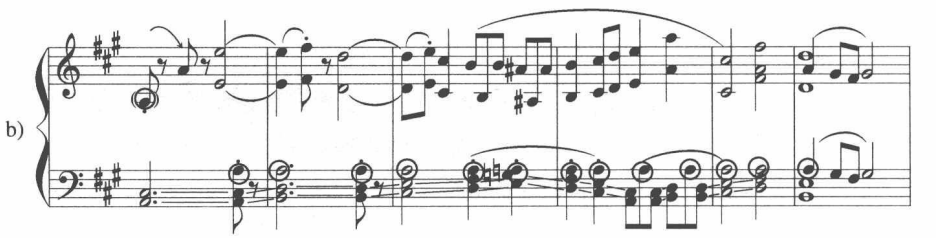
例 404：舒伯特《A 大调奏鸣曲》(D.959)第一乐章

主题第一乐句，在A持续音上，平行三度主题材料。



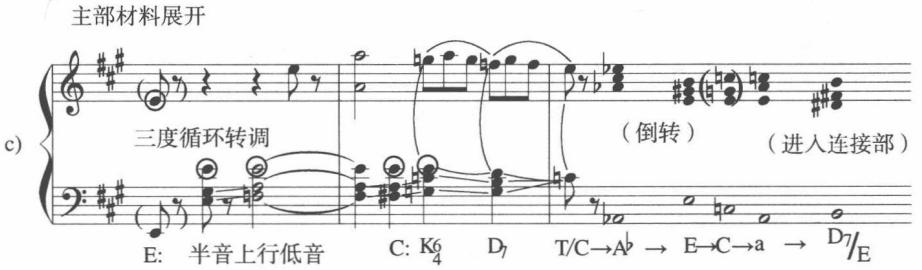
主部第二乐句，低声部重复着第一乐句的主题，高声部出现新的对位材料。在这里，低声部同时保留着第一乐句的重复音 A 与平行三度主题材料，是“聚”的因素，高声部似乎成了主要主题，处于显要地位，事实上，它是低声部原有主题的大致反向的补充对位，是“变”的力量，但的确给音乐注入了新的活力。

主部第二乐句，主题在低声出现，高声部增加新对位材料。



舒伯特的大型作品从不“等待”到展开部才来“展开”。而是主题才呈现，立刻进行展开。在进入连接副部的“连接部”出现之前，主部材料有大段展

开，一方面，仍保持着重复音和对位材料的节奏因素，将主部主题材料与对位材料同时展开，在三度关系调性链上进行了标准的展开部模进方式。因为篇幅太长，兹将这一展开过程简明列表如下：

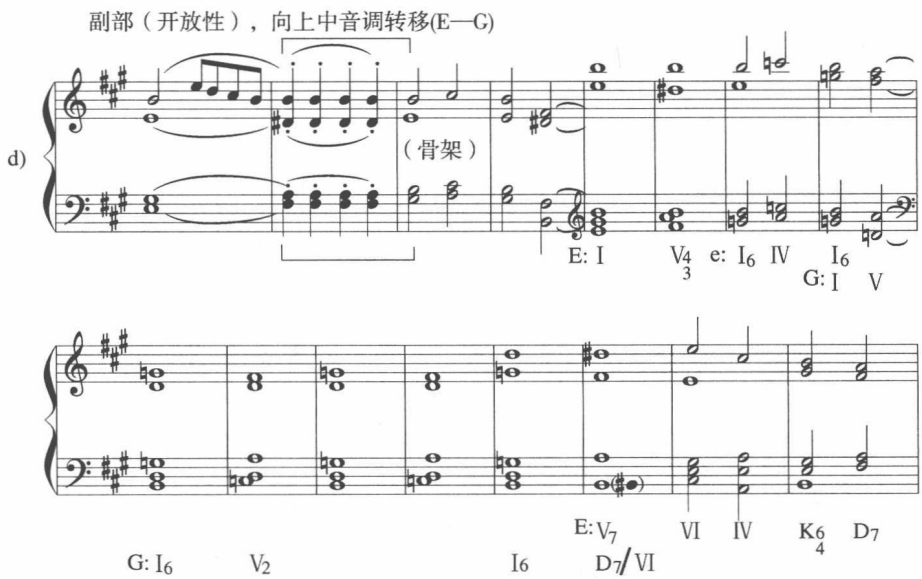


调性展开是在低音半音进行基础上的三度链环：

$$E \rightarrow C \rightarrow A^{\flat} \rightarrow E \rightarrow C \rightarrow a \rightarrow \overset{\text{连接部}\rightarrow\text{副部}}{D_7/E} \rightarrow (E)$$

在这里，主部材料与重复音成为聚合点，而三连音节奏则是变异点，变异同时主要表现在调性的展开上。

副部是此曲最美丽动人的部分，纯净而真诚，敞开着心灵的倾诉。在这一主题中，第一小节是“变”，第二小节则是“聚”，重复音被溶化到曲调之中，成为整个副部不可分割的有机成分。一“变”一“聚”，使副部既与主题有显著区别，又在深层次上与主题有密切联系：



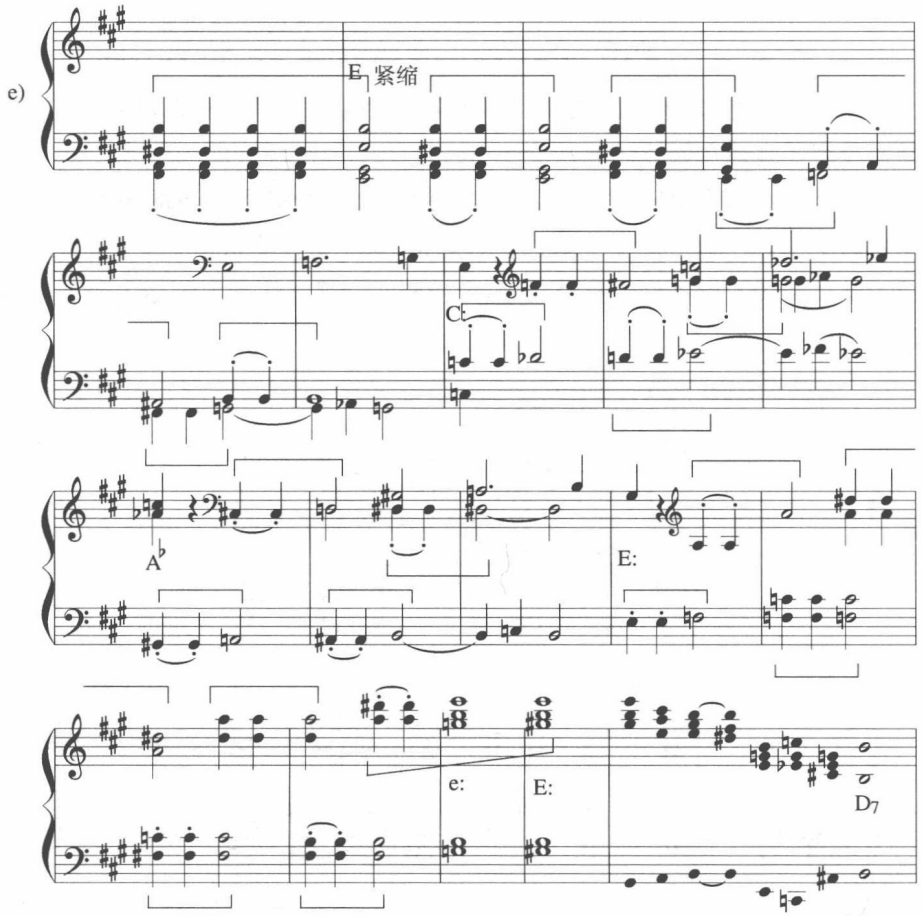
这是个开放性的副部。在副部“呈示”过程中，就有个从 E 大调向 G 大调转调，再通过 C♯小调转回 E 大调的转调过程，并未等到“展开”的时刻已先行展开。

紧接着，副部的扩充是个充满动力的展开性段落。副部第 2 小节，亦即作为“聚合”因素的重复音材料在此被不断分裂、模仿、重复。在半音进行基础上按三度调性连环发展。这一调性链重复了主部材料展开时的同样调性关系：

$$E \rightarrow C \rightarrow A^{\flat} \rightarrow E \text{（三度关系）}$$

e) 展开性副部，用副部第 2 小节重复音材料以三度关系调性连接模进。

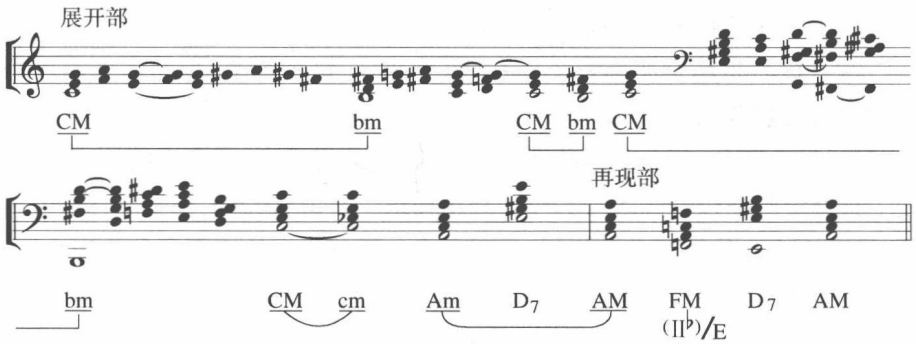
展开性副部，用副部第 2 小节重复音材料以三度关系调性连续模进。



在整个展开部与再现部中，上述“聚合”与“变异”两个相反的侧面同时出

现在每个乐句中。由于作品十分长大，现仅将从展开部开始到乐曲结束这一过程中的骨架设计列出，从中可以看出，展开部中的支架调性关系由三度改变为小二度，由 C 大调与 B 小调的反复交替(C 大调是 B 小调的的降二级关系)构成展开部主体。随后，舒伯特使用他常用的同主音大、小调交替(C 大调与 C 小调，A 小调通过共同的属七和弦进入 A 大调再现)，构成展开部后半部分对再现的准备和引入。在再现部中，同样由降六级调(属调的降二级)代替了属调。

例 405：舒伯特《A 大调奏鸣曲》第一乐章展开部–再现部骨架

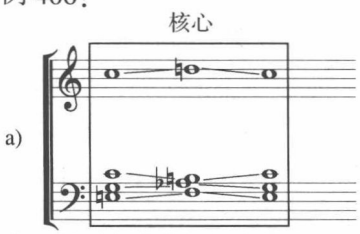


实例分析（二）

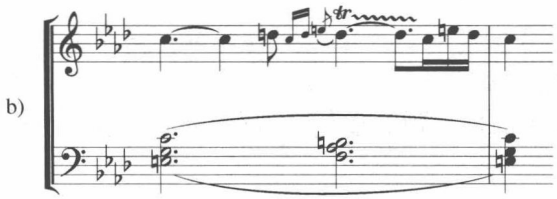
贝多芬：《F 小调奏鸣曲》(Op.57)

这首被俗称为“热情”的奏鸣曲事实上蕴含着或许是贝多芬所有创作中最缜密的组织。全曲共分三个乐章，演奏时间超过二十分钟，却完完全全建立在一个高度凝聚的核心之上。

例 406：



这一核心的原始表现形态出现在主部第一乐句中：



它包含四个层面的三音组：

① C-D-C(上行，大二度)

② C-B♮-C(下行，小二度)

③ G-A♭-G(上行，小二度)

④ E-F-E(上行，小二度)

四个音组中共有三组同为小二度，其中②是向下的小二度，③和④平行进行，但与②方向相反，是向上的小二度，可归并为小二度组的倒影。于是，真正起作用的只有两组：a)大二度，b)小二度。

这一核心布满全曲的每个乐章、每个部分、每个细节，但每次在高度聚合的同时又表现出高度变异，使“聚”(以三音组尤其小二度三音组为核心)，与“变”(每个部分、每个乐章的性格，调性织体的变异)达到高度的统一。

这首奏鸣曲以特殊的“四方块”结构构筑。所谓“四方”，指呈示、展开、再现、尾声四个大块篇幅大致相同，呈正方形。而每一大块内部又分为四小块，呈示部为大致相等的主部、连接部、副部、小结尾。由于“连接部”与“小结尾”的地位大大提升，成为大致相等重要的四个小块，可看作四个相同重要的主题材料。展开部亦分四块：主部材料、副部材料、小结尾材料、属持续音，四个相等的小块。再现部重复呈示部四个小块。尾声则分为主部材料、副部材料、过渡与尾声中的尾声(结尾)四个部分。所以，这首奏鸣曲包含着4×4=16个方块，是典型的四方形结构。

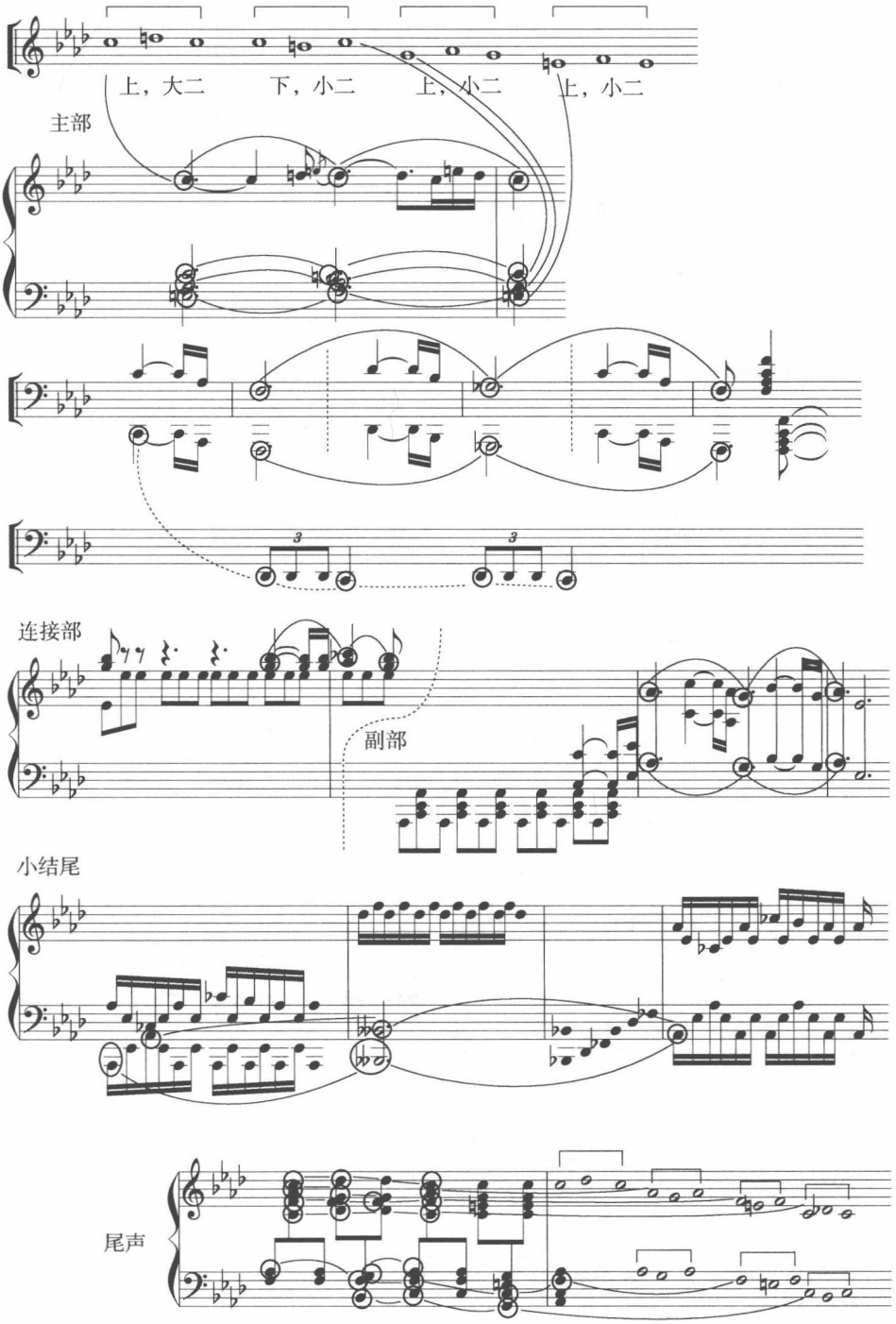
在第一乐章中，核心材料以“大套小”的方式包藏在每个乐句之中。时值、音高各不相同，小的套在中的里面，中的又包在大的中间，最大的半音结构则以调性或和声的方式决定着乐曲的结构。无论主部、连接部、副部与小结尾，这个“二度核心”无所不在、无处不见、可谓万变不离其宗了。

因篇幅关系，仅择其要者予以说明。读者可对照举例进一步分析乐谱。可以明确的是，此奏鸣曲用高度凝聚的方式，将所有音乐材料集中在例406(a)的三音核心之上，同时进行各种变化，推动音乐的对比与发展。(见p.481，例407)

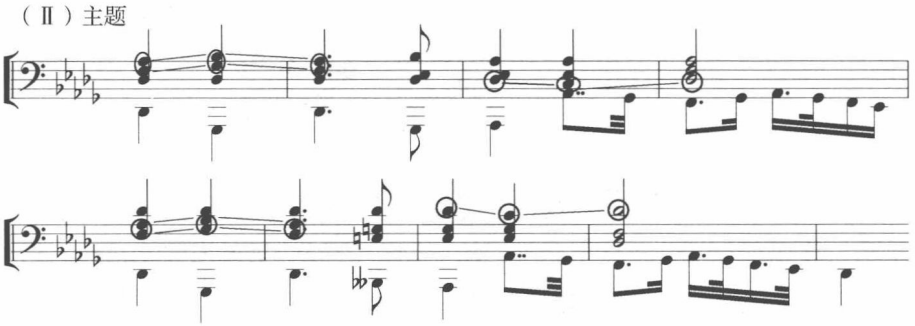
不仅第一乐章从头至尾出自同核，连第二、第三乐章同样如此。可见贝多芬是有意所为。

第二乐章是时值加密式变奏曲。主题为四分音符，变奏Ⅰ为八分音符，变奏Ⅱ为十六分音符，变奏Ⅲ为三十二分音符，变奏Ⅳ回到主题节奏(增添补充乐句)。和声及声部进行均无变化，故仅需列出主题即可窥见全貌。(见p.482，例408)

例 407：《F 小调奏鸣曲》第一乐章核心材料出现情况



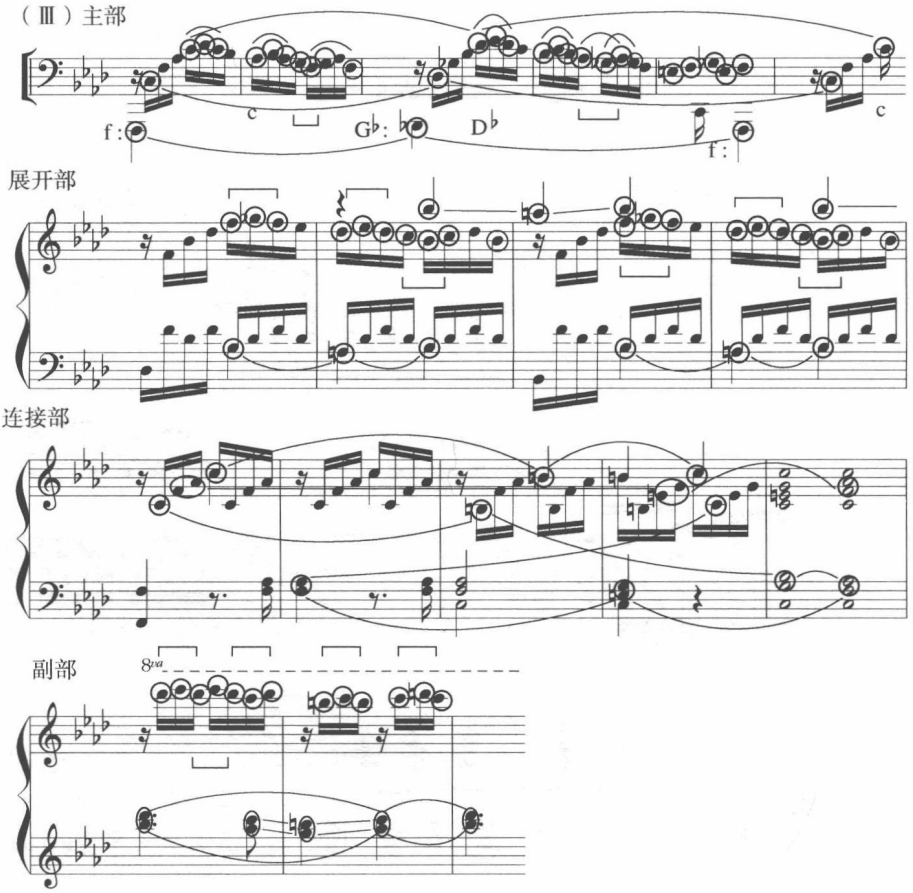
例 408：第二乐章主题



每两小节有个核心材料隐藏在不同声部，效果是十分明显的。这一构架保留在所有变奏中。

第三乐章是奏鸣曲式。核心材料有大有小，充满在每个角落。

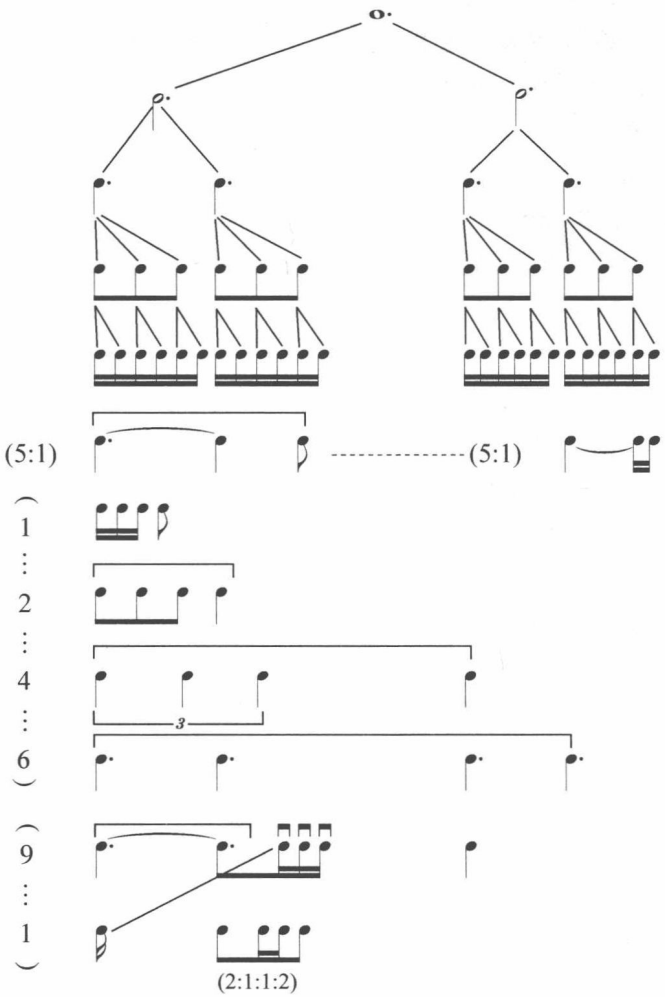
例 409：第三乐章中核心材料出现情况



如此密集的存在，如此缜密的构想，如此大胆的布局，决不可能无意而为。这是贝多芬智慧的杰出表现。

此曲的节奏布局同样十分巧妙而严密。第一乐章有个节奏网络：

例 410：《F 小调奏鸣曲》(Op.57)节奏网络



以上“一分为二”的分割部分为其节奏“聚合”式，是常规比率节奏。下半部分“1∶5”、“1∶2∶3”、“1∶9”等节奏则是“变异”式。它们是音乐节奏内在对称、平衡、和谐与变化、动荡、非对称之推动力。

第三节　套　　曲

作为奏鸣曲多乐章套曲，亦有其发展历史。最初的奏鸣套曲采用组曲格式：第一乐章：快板（库朗特）；第二乐章：慢板（萨拉班德）；第三乐章：小步舞曲；第四乐章：终曲-快板或急板（基格）。前面可能有慢速引子（前奏曲或阿勒曼德）。这一格式给套曲的形成以重大影响，逐渐形成三乐章或四乐章的传统套曲格式：

Ⅰ. 三乐章：（快-慢-快）

第一乐章：快板，奏鸣曲式

第二乐章：慢板，柔板或行板，三部曲式或奏鸣曲式

第三乐章：快板或急板，奏鸣曲式或回旋曲式，或回旋奏鸣曲式。

Ⅱ. 四乐章

第一乐章：奏鸣曲式快板

第二乐章：慢速乐章

第三乐章：小步舞曲，复三部曲式

第四乐章：终曲-快板。

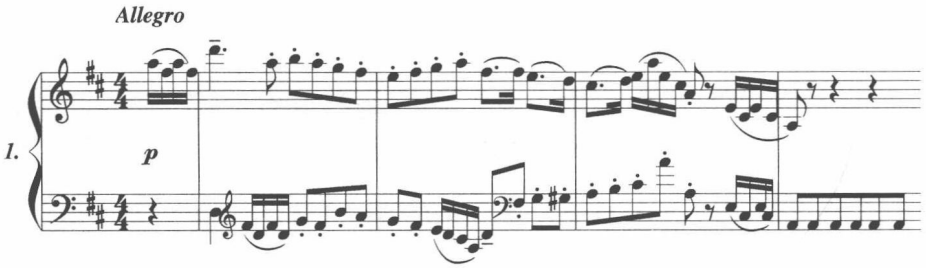
在逐渐演变过程中，小步舞曲被更具活力的谐谑曲所替代。

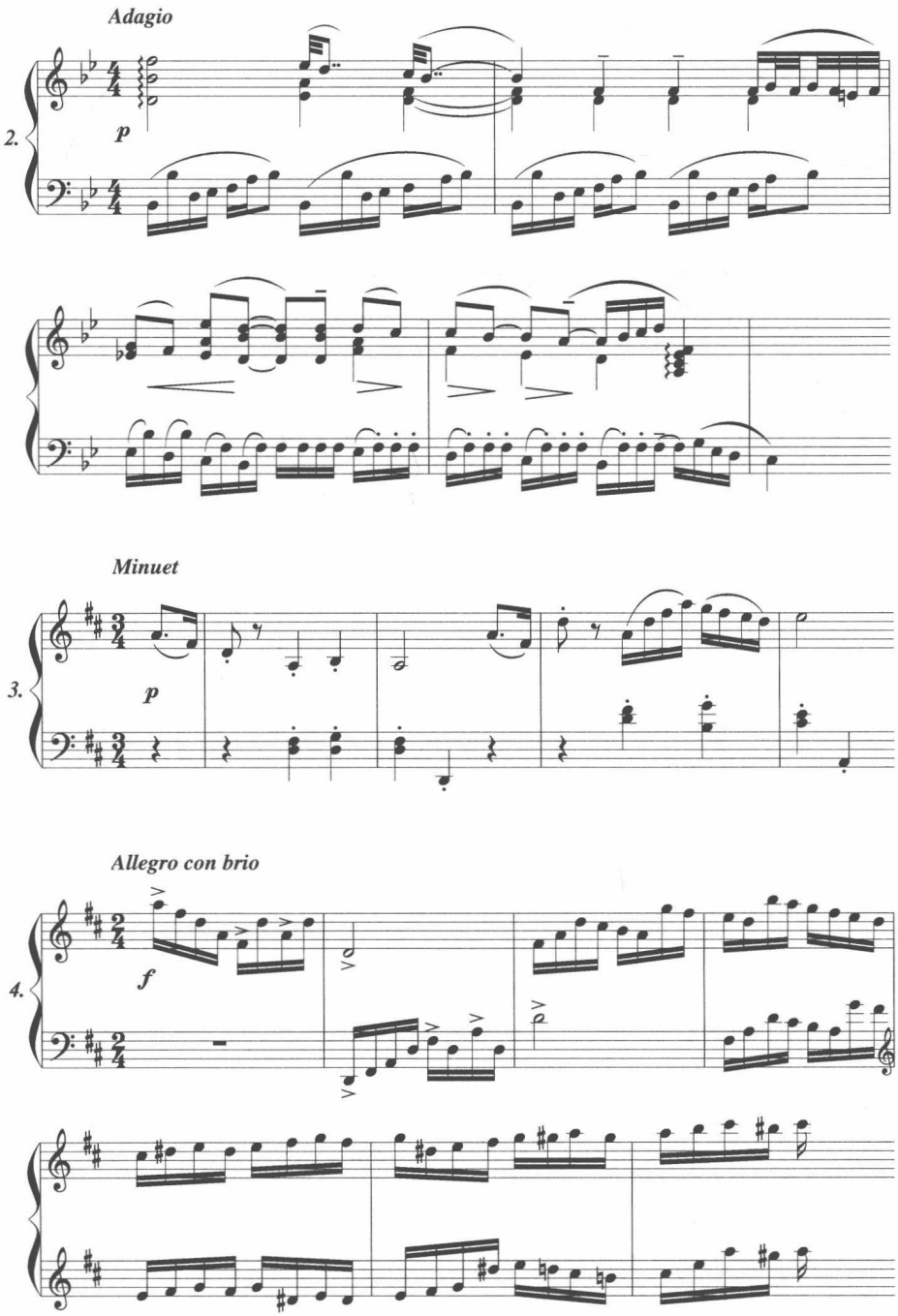
以上是经典的奏鸣套曲格式。事实上，各种变体都存在，多的有五乐章，少的二乐章（一快一慢，或一慢一快），和单乐章（奏鸣曲式或混合曲式，或将奏鸣套曲合并为一个乐章）。也有称作“奏鸣曲”而与“奏鸣曲式”完全无关的。

总之，对套曲方式写作的方式十分自由，完全可按作曲者本身意图进行总体布局。

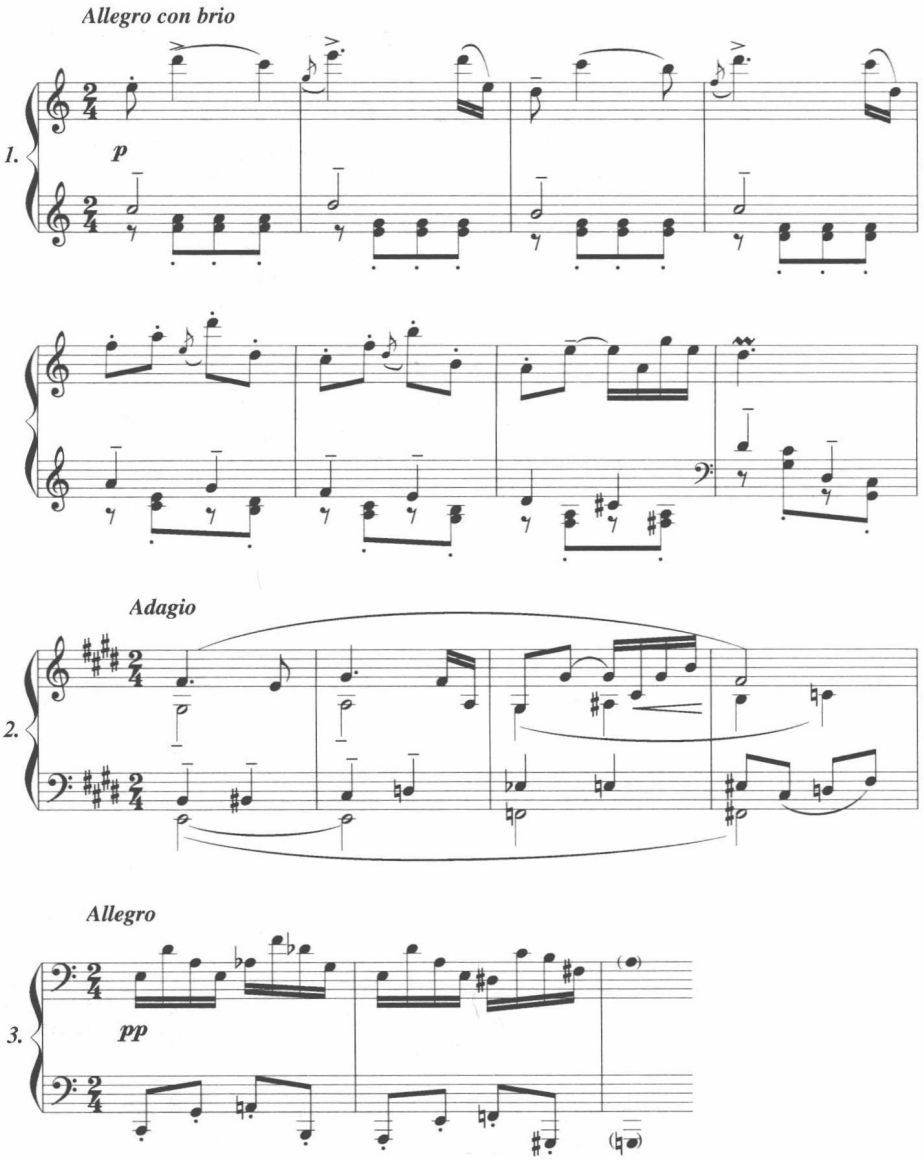
习题四十八

一、将下列开端写成完整奏鸣套曲（模仿写作）。




Adagio
2.
p
Minuet
3.
p
Allegro con brio
4.
f

二、按下列开端写作完整三乐章奏鸣曲一首。



三、自行创作奏鸣曲一首。可采用单乐章、三乐章、四乐章或二乐章等任何格式。乐章之间的关系自定，但一定要有快乐章与慢乐章的对比，并且至少有一个乐章用奏鸣曲式写作。

结　语

本书八编，从单线条写作开始，逐步增加声部，进入调式、节奏及曲式领域的练习，由模仿而创造，由小型而大型，涉及歌曲、古组曲、古奏鸣曲、前奏曲、变奏曲、奏鸣曲等曲式的写作，共有习题四十八套，教学时限为两年。

历来只有和声、复调、对位、配器、曲式分析等作曲基础课有固定教材，作曲教程除勋伯格和兴德米特带有个性特征的两套外，鲜见作曲技法教材的。

写作作曲技法教程本身是个自我否定的悖论，因为作曲是创造至上的事，作曲家是精神文化创造者。任何没有原创能力的写作都不可能成为真正好的音乐作品。但在本书中讨论的只能是过去的人做了些什么，别人做了些什么，这一切都无法替代任何个体的新的创造。即使有耐心将本书中所有习题做完者，也很难说一定能成为优秀的作曲家。正如从来不曾听说“文学写作教程”或“小说教程”培养作家的。

那么，为何还要写这本书？

从低层次上说，可以教学生学会学得会的东西，那就是技术。任何技术都是能教可学，而且学得会的。但灵性、悟性、感受、思想往往是不可教的。因而，如若能通过本书学到些许作曲技术，也算没有白费功夫。

从中等层次上说，真正的创造不应当是白手起家，凭空起灶的，理应先了解前人已经干过什么。了解先人成就可使我们模仿、学习。自然，模仿不能替代创造，模仿只能产生赝品。真正的艺术不能有丝毫模仿，但前人经验仍可给我们启示。更重要的是，了解前人已经做过的全部成果，可使我们不再亦步亦趋地走他们已走过的老路，而开辟属于自己脚下的新路。任何真正有价值的创造总是建筑在前人已建立成就的基础之上。空中楼阁、水中捞月总难以成功。

从高级层次上说，音乐的本质是组织与智慧。杰出的音乐作品之所以流芳百世，艺术魅力经久不衰，除了情感宣泄激动人心的因素外，最重要的是组织：通过组织构架起一个富有活力的生命体。从这个意义上说，作曲家从事的是“无中生有”的职业。每一首作品的产生是将基因、细胞组成生命实体的过程。在从事这一创造性劳动过程中，作曲家倾注了全部心血，迸发出无穷智慧。正是智慧的火炬使其作品燃烧出永恒的光芒。当我们讨论作曲技术

的深层思想时，不禁被杰出的音乐大师们所表现的智慧力量所震撼。

组织与智慧，是本书写作力图揭示的要点，希望能与每位阅读本书的读者分享这一要点。

总之，阅读本书可有三种读法：

1.作为教科书做习题以掌握技术所用；

2.借鉴前人经验以组织本人创作所用；

3.昭示大师之思想光芒、组织伟力与智慧火炬，从中受到启示，激发自身固有的创造欲望，探索音乐宇宙深处的奥秘，涉足新的音乐太空领域。

或者，根本不必读它。对于天才来说，这类书是不屑一读的。对天才不能使用常规教育，只能唤醒他们心中原本的创造力。

总之，我衷心希望本书能激发而不是扼杀学生心中的原创力，能帮助他们射亮起精神宇宙中的第一道闪电，照明创新之路。

后　　记

《传统作曲技法》终于脱稿。

此书从写第一页开始到今日“划上双纵线”，历时十三年。

1985年从美国回来后，于1986年接手一个整班作曲学生，于是尝试全班上大课，做习题，模仿写作，命题写作等，萌发了写作“传统作曲技法”教程想法。开始动笔在1989年，头两批上这门课的学生现已毕业多年且各有成就。转眼十七年过去，我教过的作曲学生“入室”上百，“俗家”成千。他们大多都比我“五大”：个子比我大、钱比我大、房比我大、官比我大、汽车比我大（我有一辆“奔驰600型”，但是模型车），无论哪方面我都是最“小”的一个。我只想在此提三位当年学这门课程的学生，安承弼，朝鲜族，现定居法国巴黎，每年均有委约创作，他先后得过国际作曲比赛的冠军（法国）、亚军（希腊）、季军（意大利），已很有名了。叶国辉，近年来不曾间断创作，在美国、台湾地区等作曲比赛中获奖累累，并多次担任上海市政府委约创作。朱立熹，毕业后为越剧、沪剧、锡剧、评弹、粤剧等多种剧种创作戏曲音乐，成绩卓著，深受袁雪芬等老一辈艺术家及当今新秀们赏识。我提这几位学生是因为他们与本书写作有很大关系。他们是首批从旋律写作开始到写作“古组曲”、“奏鸣曲”一类习作的。可以说，本书中许多习题在给他们改题中产生。时隔十三年，此书才杀青出版，我不禁想起为他们上课及倦缩在“独步斋”（由屋中心到四周墙壁皆为一步之遥）中书写最初几个章节的情形。

书的写作实际分为两截，前一截从“绪论”到第六章第二节，起笔始于1991年12月27日（据爱妻生前日记记载），随后停笔十年之久，旧稿尽管封存多日，但经常被暗中复印传抄，部分章节曾分别在沈阳、武汉、西安、广州各兄弟音乐院校发表，在此对他们的支持厚爱深表感谢。

正因为当年传抄部分手稿的学生推荐，上海教育出版社2002年与我签订合同，继续写作第六章第三节之后部分，时至今日终于完稿。

在2002年8月23日凌晨完成《传统作曲技法》全部书稿对我本人有特殊意义。这一天是我爱妻邓秀芝五十三周岁生日。历经一千零四十五个日日夜夜，她以惊人毅力和坚强意志与病魔作顽强斗争，承受常人难以想象的痛苦与折磨，三次手术，六次化疗，但始终以最高昂的姿态、最乐观的心境，战

胜来袭的疾病。在陪伴她治疗的过程中,我大彻大悟人生的真正价值。正是我的爱妻教我知晓生命之伟大力量,也正是她激励我在百忙中鸡鸣即起,子夜始息,完成本书的写作。由于这个原因,我特将本书献给我心爱的妻子作为生日礼物。

待此书初校样送到我手中时,妻已病危。我日夜守候病榻边,趁护理空隙校对初样。这时,妻已进人生命的最后阶段,她骨瘦似柴,腹胀如鼓,滴水难咽,粒米不进,连吸入一口氧气也成为奢侈。但她仍以顽强的生命力对抗病魔的无情侵噬。本书初版的责任编辑梅雪林先生十分好意地做了一本"书型",让她能有机会先期捧上我的新著,一本献给她的新著。然而,终于没能等到此书的正式出版,2003 年 3 月 17 日 14 时 41 分, 她的心脏终于停止跳动。此书写作过程与爱妻病情紧密相关。她的去世也显示了精神战胜躯体、爱情战胜癌魔、生命战胜死亡。因为,从纯医学角度衡量,她的生命已争得极大的延续。因而,她是胜利者,她高唱了一曲生命的凯歌。这就是我在题词中所说"教会我知晓生命伟力"的含义。

对我个人而言,写作此书是种乐趣。其最大乐趣在于发现先人们是何等聪明,何等智慧,而音乐又是那样富有组织,那样充满灵性,那样接近宇宙。它的组织之精细、严密,充满天体组织或基因组织一般的美感,每每发现一点日常所忽视的埋藏在音乐深层的奥妙,都使我激动不已。只盼望我能通过本书把这种内心感受传递给读者们。

值本书出版之际,我想借此机会向多年来给我教导的导师:丁善德教授(已故)、桑桐教授、钱仁康教授、陈铭志教授、施咏康教授,为多年来一贯支持我在学术上的工作的学长赵德义教授、彭志敏教授、罗艺峰教授、汪立三教授、罗忠镕教授等;向梅雪林先生,他为出版此书辛苦进行编辑工作;向我的博士生许志斌先生,他曾从头至尾通读校稿,改正了若干错误,谨在此向他们表示我发自内心深处的无尽谢意。

2003 年 3 月 21 日癸未春分

于沪上日之斋

附录一　谱例索引

例 1	贝多芬《第七交响曲》第二乐章开端	p. 9
例 2	舒伯特《B♭大调即兴曲》主题开端	p. 9
例 3	斯特拉文斯基《火鸟》	p. 9
例 4	朝鲜族民歌《道拉基》	p. 10
例 5	云南民歌《放马山歌》	p. 10
例 6	拉赫玛尼诺夫《C 小调第二钢琴协奏曲》第一乐章(m. 27 – 56)	p. 12
例 7	拉威尔《小奏鸣曲》第一乐章	p. 13
例 8	西贝柳斯《D 小调小提琴协奏曲》第一乐章主题	p. 13
例 9	拉赫玛尼诺夫《E 小调第二交响曲》	p. 14
例 10	普罗可菲耶夫《第二小提琴协奏曲》第一乐章	p. 14
例 11	莫扎特《G 大调奏鸣曲》第一乐章	p. 16
例 12	贝多芬《C 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 13)第一乐章	p. 17
例 13	内蒙民歌《小情人》	p. 18
例 14	贝多芬《弦乐四重奏》(Op. 74 No. 3)第三乐章	p. 18
例 15	陕北民歌《东方红》	p. 18
例 16	巴赫《第二英国组曲萨拉班德舞曲》	p. 19
例 17	河北民歌《小白菜》	p. 19
例 18	何占豪、陈钢《梁祝》主题	p. 19
例 19	莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》(KV. 331)第一乐章	p. 20
例 20	贝多芬《G 大调六首简易变奏曲》	p. 20
例 21	巴赫《第六法国组曲阿勒曼德舞曲》	p. 21
例 22	贝多芬《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)第三乐章	p. 23
例 23	贝多芬《E♭大调钢琴奏鸣曲》(Op. 7)第三乐章	p. 23
例 24	四川民歌《跑马溜溜的山上》	p. 24
例 25	云南民歌《小河淌水》	p. 25
例 26	人声音域	p. 27
例 27	弦乐音域	p. 27
例 28	木管音域	p. 27

例 29　铜管音域　p. 28
例 30　贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 13)第二乐章　p. 29
例 31　贝多芬《C 小调第五交响曲》第二乐章　p. 29
例 32　贝多芬《D 小调第九交响曲》第四乐章　p. 29
例 33　巴托克《第四弦乐四重奏》第一乐章　p. 29
例 34　巴托克《钢琴小奏鸣曲》　p. 30
例 35　海顿《弦乐四重奏》(Op. 54 No. 1)小步舞曲　p. 31
例 36　巴赫《A 小调第二英国组曲萨拉班德》　p. 34
例 37　巴赫《G 小调第三英国组曲萨拉班德》　p. 35
例 38　莫扎特 KV. 545、332、570 主题　p. 36
例 39　莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》(KV. 545)第一乐章　p. 36
例 40　莫扎特《B♭大调第二十七钢琴协奏曲》第一乐章　p. 36
例 41　莫扎特《B♭大调钢琴奏鸣曲》(KV. 332)第二乐章　p. 37
例 42　莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》(KV. 309)第二乐章　p. 38
例 43　贝多芬《D 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 28)第二乐章　p. 39
例 44　贝多芬《B♭大调钢琴奏鸣曲》(Op. 106)第三乐章　p. 40
例 45　筝曲《老八板》的不同风格变形　p. 40
例 46　肖邦《E 小调第一钢琴协奏曲》第一乐章　p. 41
例 47　五度相生律　p. 43
例 48　商调式　p. 43
例 49　湖北民歌《绣荷包》　p. 44
例 50　徵调式　p. 44
例 51　河北民歌《火烧战船》　p. 44
例 52　陕西民歌《十杯酒》　p. 45
例 53　羽调式　p. 45
例 54　湖南民歌《马桑树儿搭灯台》　p. 45
例 55　宫调式　p. 46
例 56　东北民歌《绣红灯》　p. 46
例 57　古琴曲《梅花三弄》　p. 46
例 58　江苏民歌《杨柳青》　p. 47
例 59　角调式(非宫型)　p. 47
例 60　湖南民歌《一根竹竿容易弯》　p. 48

例 61　角调式(宫羽型)　p. 48
例 62　江苏民歌《马灯调》　p. 48
例 63　“角”的两翼　p. 49
例 64　五度相生所得九音列　p. 50
例 65　第一调式(五声加变宫、变徵两偏音)　p. 51
例 66　绥远民歌《小路》　p. 51
例 67　第二调式(五声加清角、变宫两偏音)　p. 52
例 68　陕北民歌《梳妆台》　p. 52
例 69　陕北民歌《四大景》　p. 52
例 70　第三调式(五声加清角、闰两偏音)　p. 53
例 71　陕西民歌《送大哥》　p. 54
例 72　广西壮族民歌《眯眼梦见妹》　p. 54
例 73　三调式转换　p. 55
例 74　中古七声调式的四个基本四音音列　p. 57
例 75　洛克利亚调式的构成　p. 57
例 76　弗里几亚调式的构成　p. 58
例 77　爱奥尼亚调式的构成　p. 58
例 78　多利亚调式的构成　p. 59
例 79　密克索里底亚调式的构成　p. 59
例 80　伊奥尼亚调式的构成　p. 59
例 81　利底亚调式的构成　p. 60
例 82　倍洛克里亚调式的构成　p. 60
例 83　倍利底亚调式的构成　p. 60
例 84　倍利底亚与洛克里亚的转换　p. 61
例 85　中古调式阴阳转换圈　p. 61
例 86　大调式各音功能关系　p. 65
例 87　大调网络结构　p. 66
例 88　和声小调的构成　p. 66
例 89　和声小调网络结构　p. 67
例 90　同宫音五声性综合调式的构成　p. 69
例 91　同主音五声性九声综合调式的构成　p. 70
例 92　同主音五声性九声综合调式内部结构层　p. 70

例 93	同宫音七声性九声综合调式的构成	p. 71
例 94	同主音汉族七声第一调式的十一声综合	p. 71
例 95	同主音汉族七声第二调式的十一声综合	p. 72
例 96	同主音汉族七声第三调式的十一声综合	p. 73
例 97	同主音汉族七声性十三声综合调式	p. 73
例 98	同主音中古七声性十三声综合调式的构成	p. 74
例 99	综合调式	p. 75
例 100	综合调式	p. 76
例 101	大小调十声综合调式的构成	p. 76
例 102	巴托克《乐队协奏曲》第三乐章	p. 78
例 103	巴托克《为弦乐器、打击乐与钢片琴而作》第二乐章	p. 79
例 104	巴托克《为弦乐器、打击乐与钢片琴而作》第四乐章	p. 79
例 105、106	巴托克《乐队协奏曲》第一乐章	p. 80
例 107 – 114	节奏集合模型的构成	pp. 85 – 88
例 115	“1 – 4 – 7”节奏型	p. 90
例 116	贝多芬《C 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 111) 第二乐章(变奏二)	p. 91
例 117	同上,(变奏三)	p. 91
例 118	节奏的均匀分解	p. 92
例 119、120	巴托克《小宇宙》(No. 146)	p. 92
例 121	斯特拉文斯基《春之祭》	p. 93
例 122	斯特拉文斯基《春之祭》	p. 93
例 123	斯特拉文斯基《士兵的故事(Ⅰ)》	p. 94
例 124	巴托克《第五弦乐四重奏》	p. 95
例 125	柯普兰《墨西哥沙龙》	p. 95
例 126	综合节奏	p. 96
例 127	主辅型综合节奏	p. 96
例 128	支声型综合节奏	p. 97
例 129	复线型综合节奏	p. 97
例 130	模仿型综合节奏	p. 98
例 131	非严格形态的双重模仿	p. 99
例 132	数控型综合节奏	p. 99

例 133	费波那契数控节奏	p. 100
例 134	威伯恩《交响曲》的节奏组合	p. 100
例 135	交换型综合节奏	p. 101
例 136	固定型综合节奏	p. 102
例 137	复杂型综合节奏	p. 103
例 138、139	巴赫《G 大调小步舞曲》节奏网络	pp. 105 – 106
例 140	巴赫《C 小调前奏曲与赋格》之赋格曲	p. 112
例 141、142	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)第一乐章	pp. 112、113
例 143	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 10 No. 1)第二乐章节奏网络	p. 114
例 144	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 111)第二乐章节奏网络	p. 115
例 145 – 148	肖邦《E 大调练习曲》(Op. 10 No. 3)节奏网络	pp. 116 – 118
例 149 – 153	C. P. E. 巴赫《A 小调长笛无伴奏奏鸣曲》	pp. 123 – 126
例 154、155	长笛音域	pp. 127、128
例 156、157	单簧管音域	pp. 129、130
例 158	小提琴不可演奏的双音	p. 135
例 159	小提琴和弦构成	p. 135
例 160	小提琴的分层	p. 135
例 161	笙音域	p. 138
例 162	徐超铭《挑担茶叶上北京》	p. 138
例 163	胡登跳《交城山》	p. 138
例 164	赵晓生《唤凤》	p. 138
例 165	徐超铭《林卡月夜》	p. 138
例 166	赵晓生《唤凤》	p. 139
例 167 – 171	巴托克《收获者之歌》(四十四首小提琴二重奏之三十三)	pp. 143 – 145
例 172、173	巴赫《G 大调第五法国组曲》阿勒曼德	pp. 156、157
例 174	巴赫《E 小调第六帕蒂塔》阿勒曼德	p. 157
例 175、176	巴赫《E 大调第六法国组曲》库朗特	p. 159
例 177	巴赫《A 大调第一英国组曲》库朗特	p. 160
例 178	巴赫《B♭大调第一帕蒂塔组曲》萨拉班德(1 – 4 小节)	p. 162
例 179	巴赫《G 小调第三英国组曲》萨拉班德(9 – 12 小节)	p. 162

例 180	海顿《E 小调钢琴奏鸣曲》第二乐章（1－4 小节）	p. 163
例 181	小步舞曲节奏语汇	p. 164
例 182	路尔节奏语汇	p. 166
例 183－191	D·斯卡拉蒂《E 大调奏鸣曲》(K. 380)	pp. 175－178
例 192	肖邦《二十四首前奏曲》(Op. 28)调性链	p. 184
例 193－201	肖邦《C 大调前奏曲》写作步骤还原	pp. 184－188
例 202－205	肖邦《A 大调前奏曲》(Op. 28 No. 7)	pp. 189－191
例 206(a－c)	肖邦《C 小调前奏曲》(Op. 28 No. 20)	pp. 191、192
例 207(a－j)	德彪西《雪上足迹》	pp. 193－195
例 208－209(a－h)	黄安伦《序曲与舞曲》之“序曲”	pp. 197、198
例 210－211	巴赫《C♯大调前奏曲》(WTC Ⅰ/3)	pp. 200－202
例 212(a－c)	肖邦《G 大调前奏曲》(Op. 28 No. 3)	p. 203
例 213	肖邦《C 小调练习曲》(Op. 10 No. 12)	p. 205
例 214	肖邦《F 大调前奏曲》(Op. 28 No. 23)	p. 205
例 215(a、b)	肖邦《E 小调前奏曲》(Op. 28 No. 4)	p. 206
例 216(a－c)	肖邦《B 小调前奏曲》(Op. 28 No. 6)	p. 210
例 217	拉赫玛尼诺夫《B♭大调前奏曲》(Op. 23 No. 2)	p. 211
例 218(a－e)	肖邦《F♯小调前奏曲》(Op. 28 No. 8)	pp. 211、212
例 219	卡巴列夫斯基《D 大调前奏曲》(Op. 38 No. 5)	p. 213
例 220(a－c)	肖邦《A♭大调前奏曲》(Op. 28 No. 17)	p. 214
例 221(a－d)	斯克里亚宾《A 小调前奏曲》(Op. 11 No. 2)	pp. 215、216
例 222	斯克里亚宾《E 小调前奏曲》(Op. 11 No. 4)	p. 216
例 223	贝多芬《C 小调“悲怆”奏鸣曲》(Op. 13) 第二乐章中段	p. 217
例 224	肖邦《C♯小调练习曲》(Op. 25 No. 5)	p. 217
例 225	阿尔班·贝尔格《四首歌曲》之三 (Op. 2 No. 3)	p. 217
例 226	斯克里亚宾《E♭小调前奏曲》(Op. 11 No. 4)	p. 218

例 227(a－c)	巴赫《A♭大调前奏曲》(WTC Ⅰ/16)	pp. 219－223
例 228(a－j)	肖邦《B♭大调前奏曲》(Op. 28 No. 21)	pp. 223－227
例 229(a－i)	德彪西《前奏曲“亚麻色头发的女郎”》	pp. 228－231
例 230(a－h)	巴赫《B♭小调前奏曲》(WTC Ⅱ/22)	pp. 232－234
例 231	巴赫《F 小调三部创意曲》	p. 235
例 232	巴赫《G♯小调前奏曲》(WTC Ⅰ/18)	p. 236
例 233	巴赫《C♯大调前奏曲》(WTC Ⅱ/3)	p. 236
例 234	巴赫《D 大调前奏曲》(WTC Ⅱ/5)	pp. 236、237
例 235	巴赫《E 大调前奏曲》(WTC Ⅱ/9)	pp. 237
例 236(a－e)	德彪西《前奏曲“帆”》(第二首)	pp. 238－243
例 237(a－c)	德彪西《前奏曲“月色满庭台”》(第十九首)	pp. 244－247
例 238(a－b)	德彪西《雪花飞舞》(《儿童园地》之四)	pp. 248
例 239(a－c)	肖邦《D♭大调前奏曲》(Op. 28 No. 15)	p. 249
例 240	《玻璃窗》(郑成义词,丁善德曲)	p. 256
例 241	《茶山新歌》(梁上泉词,铁珊曲)	p. 256
例 242	四川民歌《青石桥》(陈霄整理)	p. 256
例 243	《克拉玛依之歌》(吕远词曲)	p. 256
例 244	《两个小伙儿一般高》(杨元其、刘薇词,晨耕曲)	p. 257
例 245	《牧马之歌》(石夫曲)	p. 257
例 246	哈萨克民歌《玛依拉》	p. 257
例 247(a－b)	《卜算子·咏梅》(李劫夫曲)	p. 258
例 248(a)	《怀念战友》(赵心水、雷振邦词,雷振邦曲)	p. 258
例 248(b)	《海上女民兵》(巍石词,魏群、傅晶曲)	p. 258
例 248(c)	《情深谊长》(毛印泉词,臧东升曲)	p. 258
例 249	《谁不说俺家乡好》(吕其明、肖培珩词曲)	p. 259
例 250	《乌苏里江》(王双印、乌白辛词,汪云才曲)	p. 259
例 251	《在那遥远的地方》	p. 259
例 252	《紫罗兰》(歌德词,莫扎特曲)	p. 260
例 253	巴赫《我忠诚的心哪》	p. 261
例 254	海顿《牧羊女》	p. 261
例 255	内蒙民歌《嘎达梅林》(桑桐配伴奏)	p. 261
例 256	亨德尔《让我痛哭吧》	p. 262

例 257	《走上这高高的兴安岭》(吕远词曲)	p. 262
例 258	《乌苏里船歌》(汪云才等曲)	p. 262
例 259	舒伯特《孤居》	p. 263
例 260	贝多芬《我爱你》	p. 263
例 261	《晚会圆舞曲》(巩志伟词曲、高为杰配伴奏)	p. 264
例 262	《乌苏里船歌》	p. 264
例 263	《延安月夜》(李季词,丁善德曲)	p. 264
例 264	《真是乐死人》(林中词,生茂曲,刘庄配伴奏)	p. 264
例 265	《走上这高高的兴安岭》(吕远词曲)	p. 265
例 266	舒伯特《鳟鱼》	p. 266
例 267(a-c)	《玛依拉》(丁善德)	pp. 266、267
例 268	舒伯特《小夜曲》	p. 267
例 269	张翼《青石桥》(四川民歌)	p. 268
例 270	马斯涅《悲歌》	p. 268
例 271	云南民歌《想亲娘》(丁善德改编)	pp. 269、270
例 272	《我愿把我灵魂陶醉》(海涅词,舒曼曲)	p. 270
例 273(a-e)	舒伯特《幻影》	pp. 271、272
例 274(a-e)	舒伯特《魔王》	pp. 273、274
例 275(a-e)	舒曼《往昔痛苦的旧调》(《诗人之恋》)(海涅词)	pp. 275-277
例 276	理查·斯特劳斯《明晨》	p. 278
例 277(a-b)	贝尔格《歌曲四首》之三(Op. 2 No. 3)	pp. 280、281
例 278(a-i)	旋律变奏	pp. 289、290
例 279	巴赫《恰空》	p. 291
例 280	勃拉姆斯《亨德尔主题变奏曲及赋格》	p. 291
例 281(a-d)	柴可夫斯基《F 大调变奏曲》	pp. 291、292
例 282(a-d)	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 57)第二乐章	p. 292
例 283(a-d)	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 111)第二乐章	pp. 292、293
例 284(a-f)	贝多芬《C 大调"天佑吾王"主题变奏曲》	pp. 293、294
例 285(a-e)	杜鸣心《变奏曲》	pp. 294、295
例 286(a-b)	柴可夫斯基《F 大调变奏曲》	p. 296
例 287(a-b)	巴赫《恰空》	p. 296

例 288(a－b)	贝多芬《C 小调三十二变奏曲》	p. 296
例 289(a－b)	贝多芬《六首简易变奏曲》	p. 297
例 290(a－b)	贝多芬《G 大调六首变奏曲》	p. 297
例 291(a－i)	贝多芬《F 大调六首变奏曲》	pp. 298－300
例 292	《帕格尼尼主题狂想曲》调性关系	p. 300
例 293	柴可夫斯基《F 大调变奏曲》调性循环圈	p. 300
例 294(a－f)	丁善德《中国民歌主题变奏曲》	pp. 301、302
例 295(a－f)	贝多芬《D 大调二十四变奏曲》	pp. 302、303
例 296(a－b)	勋伯格《乐队变奏曲》	pp. 304－306
例 297(a－h)	莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》(KV. 331)第一乐章	pp. 310、311
例 298	肖邦《F 小调叙事曲》调性骨架	p. 313
例 299(a－e)	肖邦《F 小调叙事曲》主部主题及变奏	pp. 313－315
例 300(a－b)	贝多芬《E 大调奏鸣曲》第三乐章(Op. 109)	p. 317
例 301(a－j)	同上	pp. 318－321
例 302(a－j)	刘庄《变奏曲》	pp. 322－324
例 303	刘庄《变奏曲》调性链	p. 325
例 304(a－e)	巴赫《D 小调恰空》	p. 327
例 305(a－m)	巴赫《D 小调恰空》的和声	p. 328
例 306(a－k)	巴赫《D 小调恰空》的装饰	pp. 329－331
例 307(a－d)	巴赫《哥德堡变奏曲》主题	pp. 335、336
例 308(a－t)	巴赫《哥德堡变奏曲》主题最后 6 小节	pp. 336－339
例 309(a－e)	巴赫《哥德堡变奏曲》的变奏手法	pp. 340、341
例 310(a－c)	贝多芬《C 小调三十二变奏曲》	pp. 342、343
例 311	主题	p. 343
例 312(a－f^2)	材料	pp. 343、344
例 313(a－c)	主题完整形态	pp. 344、345
例 314(a－c)	变奏 1－3	pp. 345、346
例 315(a－c)	变奏 4－6	pp. 346、347
例 316(a－c)	变奏 19－21	pp. 347、348
例 317(a－d)	变奏 24－27	pp. 348、349
例 318	与《热情》比较	p. 349
例 319(a－f)	变奏 7－9，CODA	pp. 350、351

例 320(a－e)	变奏 10－11,22,29,CODA	pp. 351、352
例 321(a－g)	变奏 12－17,28	pp. 353－355
例 322(a－d)	变奏 18、23、30、32	pp. 355－357
例 323(a－c)	变奏 33、34、CODA	pp. 357、358
例 324(a－c)	帕格尼尼《A 小调随想曲》主题	pp. 360、361
例 325(a－c)	李斯特、拉赫玛尼诺夫与鲁托斯拉夫斯基对“A－E”的和声处理	p. 361
例 326(a－l)	李斯特与鲁托拉夫斯基变奏方法比较	pp. 362－368
例 327(a－i)	拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》	pp. 370－372
例 328(a－d)	同上(复合节奏)	pp. 374、375
例 329(a－c)	同上(复合节奏)	pp. 375、376
例 330	贝多芬《A 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 2 No. 2)第一乐章主部主题	pp. 387、388
例 331	莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》(KV. 330)第一乐章	p. 388
例 332	贝多芬《C 小调“悲怆”奏鸣曲》(Op. 13)第一乐章	pp. 388、389
例 333	贝多芬《C 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 53)第一乐章	p. 389
例 334(a－c)	贝多芬《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)第一乐章	pp. 390、391
例 335	贝多芬《E 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 109)第一乐章	p. 391
例 336	贝多芬《D 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 10 No. 3)第一乐章	p. 392
例 337(a－b)	莫扎特《C 大调奏鸣曲》(KV. 330)第一乐章	p. 393
例 338(a－b)	海顿《C♯小调奏鸣曲》第一乐章	p. 394
例 339(a－b)	莫扎特《B♭大调奏曲》(KV. 333)第一乐章	p. 394
例 340(a－b)	莫扎特《D 大调奏鸣曲》(KV. 570)第一乐章	p. 395
例 341(a－b)	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 111)第一乐章	pp. 395、396
例 342(a－b)	肖邦《B♭小调第二奏鸣曲》第一乐章	p. 396
例 343(a－b)	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 57)第一乐章	pp. 396、397
例 344(a－b)	肖邦《B 小调第三奏鸣曲》第一乐章	p. 397
例 345(a－c)	贝多芬《C 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 2 No. 3)第一乐章	pp. 397、398

例 346(a－c)	贝多芬《F 小调钢琴奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)第一乐章	pp. 400、401
例 347(a－f)	贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op. 106)第一乐章	pp. 401、402
例 348	莫扎特《B♭大调奏鸣曲》(KV. 570)第一乐章	p. 404
例 349	莫扎特《G 大调奏鸣曲》(KV. 283)第一乐章	p. 405
例 350	贝多芬《C 大调钢琴奏鸣曲》(Op. 2 No. 3)第一乐章	pp. 405、406
例 351	贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op. 110)第一乐章	p. 406
例 352	肖邦《B 小调奏鸣曲》(Op. 58)第一乐章	p. 408
例 353	莫扎特《B♭大调奏鸣曲》(KV. 333)第一乐章呈示部小结尾	p. 410
例 354	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)第一乐章呈示部小结尾	p. 410
例 355	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 111)第一乐章	pp. 410、411
例 356(a－b)	舒伯特《A 小调奏鸣曲》(Op. 164)第一乐章	p. 411
例 357	贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op. 22)第二乐章呈示部	p. 412
例 358	贝多芬《G 大调奏鸣曲》(Op. 14 No. 1)第一乐章	p. 413
例 359	贝多芬《C♯小调奏鸣曲》(Op. 27 No. 2)第一乐章	p. 414
例 360	贝多芬《F♯大调奏鸣曲》(Op. 78)第一乐章	p. 415
例 361	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 111)前奏	p. 416
例 362(a－m)	贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op. 81a)第一乐章	pp. 416－421
例 363(a－e)	贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op. 81a)第二乐章	pp. 421、422
例 364	贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op. 81a)第三乐章	p. 422
例 365	贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op. 110)第一乐章展开部	p. 425
例 366(a－d)	同上	p. 425
例 367(1－6)	同上	pp. 426、427
例 368	同上	p. 427
例 369	贝多芬《E♭大调奏鸣曲》(Op. 31 No. 1)	

	第一乐章主部材料演变过程	p. 428
例 370(Ⅰ－Ⅳ)	同上(展开部四阶段)	p. 428
例 371	同上(调性布局)	p. 428
例 372(a－i)	普罗柯菲耶夫《A 大调第六奏鸣曲》	
	第一乐章呈示部	pp. 429、430
例 373(a－f)	同上,展开部	pp. 430－433
例 374(a－b)	贝多芬《E 大调奏鸣曲》(Op. 109)第一乐章	p. 436
例 375(a－b)	贝多芬《A♭大调奏鸣曲》(Op. 110)第一乐章	p. 436
例 376(a－b)	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 111)第一乐章	pp. 436、437
例 377	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)	
	第一乐章尾声	p. 439
例 378	贝多芬《"热情"奏鸣曲》尾声结构	p. 440
例 379	贝多芬《"黎明"奏鸣曲》尾声结构	p. 441
例 380(a－p)	普罗柯菲耶夫《A 小调第三奏鸣曲》	pp. 442－446
例 381	同上,结构骨架	p. 447
例 382	贝多芬《C 大调奏鸣曲》(Op. 53)	
	第一乐章节奏网络	p. 448
例 383(a－j)	同上,材料衍生过程	pp. 449－451
例 384	同上,结构骨架	p. 452
例 385(a－c)	巴伯《E♭小调奏鸣曲》(Op. 26)	pp. 453、454
例 386	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 2 No. 1)	
	第一与第四乐章材料对比	p. 455
例 387	贝多芬《C 小调奏鸣曲》(Op. 10 No. 1)	
	第一乐章	p. 455
例 388	贝多芬《B♭大调奏鸣曲》(Op. 22)第四乐章	p. 456
例 389(a－b)	贝多芬《C♯小调奏鸣曲》(Op. 27 No. 2)	p. 457
例 390	贝多芬《D 大调奏鸣曲》(Op. 28)	p. 457
例 391	贝多芬《A♭大调奏鸣曲》与巴赫之比较	p. 458
例 392	贝多芬 Op. 110 与 Op. 109 之比较	p. 459
例 393(a－j)	舒伯特《C 小调奏鸣曲》(D. 958)第一乐章	pp. 460－463
例 394	同上,重复音的节奏形态	p. 464
例 395	舒伯特《流浪者之歌》第 23－26 小节	p. 465

例 396	舒伯特《C 大调幻想曲“流浪者”》柔板主题	p. 465
例 397	《流浪者幻想曲》材料衍生过程	p. 465
例 398(a – o)	同上,主题嬗变过程	pp. 467、468
例 399	《流浪者之歌》第 58 小节	p. 469
例 400	《C 大调幻想曲“流浪者”》组织结构	p. 469
例 401(a – e)	舒曼《C 大调幻想曲》第一乐章核心材料	p. 471
例 402(a – f)	同上,主部主题比较	p. 472
例 403(a – k)	舒曼《C 大调幻想曲》材料比较	pp. 472 – 475
例 404(a – e)	舒伯特《A 大调奏鸣曲》(D. 959)第一乐章	pp. 476 – 478
例 405	同上,展开部 – 再现部骨架	p. 479
例 406(a – b)	贝多芬《F 小调奏鸣曲》(Op. 57)	p. 479
例 407	同上,第一乐章核心材料出现情况	p. 481
例 408	同上,第二乐章核心材料出现情况	p. 482
例 409	同上,第三乐章核心材料出现情况	p. 482
例 410	同上,节奏网络	p. 483

附录二　表索引

表 1	旋法基本形态表	p. 11
表 2	巴赫《C 小调第二帕蒂塔》乐段结构表	p. 22
表 3	乐句间旋幅对比表	p. 31
表 4	乐段间旋幅对比表	p. 32
表 5	巴赫《G 大调小步舞曲》节奏材料	p. 105
表 6	长笛音区音色力度表	pp. 128、129
表 7	单簧管音区音色力度表	p. 130
表 8	单簧管新音响演奏记号	pp. 131、132
表 9	巴托克《收获者之歌》各类音程分布表	p. 146
表 10	肖邦《F 小调叙事曲》结构	pp. 312、313
表 11	贝多芬《C 小调三十二变奏曲》结构分析	p. 359
表 12	《帕格尼尼主题狂想曲》结构布局	p. 373
表 13	贝多芬钢琴奏鸣曲早、中、晚期之长度比	p. 424

责任编辑：陶彦希
装帧设计：许含章

THE CRAFT OF
TRADITIONAL MUSIC COMPOSITION
传统作曲技法

ISBN 978-7-5396-4405-9
9 787539 644059 >
定价：78.00元